

## **ГРАДИНИТЕ НА ДУШАТА ИЛИ ЗА СЪНЯ И МЕЧТАНИЕТО В ДВА ЕВРОПЕЙСКИ РОМАНА**

**Екатерина Григорова**

### **Вместо предговор**

Преди повече от няколко години години предложих текста за Пруст и Венезис като дисертационен труд. На недоумението защо един неизвестен гръцки роман стои до емблематичната творба на Пруст дадох аргументи, каквито се очакваше да посоча с оглед на критериите за дисертабилност. Можеха да се прочетат заслужилите вече почетно място в дисертациите имена на Сосюр – най-вече, Яус, Пърс и няколко други. Вложих големи усилия, за да кажа едно просто нещо: че използвам романа на Пруст „На път към Суан” като своеобразен наръчник в търсенето на интерпретативни възможности за книгата на Венезис.

Днес, когато съм приела да публикувам част от този текст, ми се иска да се оправдая от две страни. Първо, признавайки, че работата е преди всичко есеистична, и второ – като споделя, че нито тогава, а вероятно още по-малко сега, бих склонила да изложа друга форма на рефлексия, освен рефлексията, която изхожда и завършва с опита.

С изключение на някои дребни стилистични поправки, оставям написаното в първоначалния му вид – от уважение към интуициите на миналото и с признателност към обстоятелствата, които ме заставиха да спечеля време с изгубеното от Марсел Пруст.

## **1. Проблемът за мечтанието като аспект от темата за изгубеното време в романите на Илиас Венезис и Марсел Пруст “Еолийска земя” и “По следите на изгубеното време” – “На път към Суан”**

Настоящото есе има за цел да разгледа темата за изгубеното време в два от най-представителните романи на оста Изток-Запад: “Еолийска земя” и “По следите на изгубеното време” – “На път към Суан”. Освен своята “дълготрайност”, романите на Венезис и Пруст са близки и по това, че и в двата от тях темата за детството е застъпена широко като една от основните алтернативи в търсенето на времето.

Впрочем темата за детството ни кани не само с богатството на образната си символика, но и с това, че именно тя повече от други позволява да подходим към нея по-скоро непосредствено и интуитивно, отколкото научно и кабинетно. Толкова повече, че собствените характеристики на детската психика биха ни въвели най-безпроблемно в магическия свят на детето. Свят, аналогичен за нас на онези екзотични култури, чиято значимост бе преоткрита от антрополозите едва през последните години.

Все пак нека уточним, че приведеното сравнение тук служи единствено, за да даде тежест и основание на една първа инициатива и няма претенцията да разкрива перспективи, най-малкото, за да бъдат запазени икономичният дух и връзката ни с фиксираната тематика. И така, широко застъпената тема за детството представлява онова семантично ядро, което мотивира въображението и дава простор на паметта да възстанови и съживи наново любимите образи от тази възраст. В този смисъл споменът и неговите практики в процеса на творческата реализация заемат важно място в романите на Илиас Венезис и Марсел Пруст. Затова и поставянето на спомена в центъра на критическата оптика представлява не само естествен рефлекс, обусловен от спецификата

на заявената тема, но и непосредствена необходимост, наложена от конкретните му проявления в полето на разглежданите произведения.

Изследвайки природата на спомена, пред нас се откроява един основен двоичен модел, в рамките на който се осъществява творческата интерпретация у Пруст и Венезис. Става дума за дихотомията, определяща понятията за мечтанието и съня като централни за разбирането на спомена. Давайки израз на някакво приказно-мистично настроение, ние не можем да не вземем под внимание и това, че на гръцки език те се различават само контекстуално, тъй като думата “ὄνειρο” се използва както за означаването на понятието за съня, така и за това на мечтанието.<sup>1</sup>

От горепосочената последователност се вижда, че съдържанията, определящи съня, препращат към понятието за ύπνος (сън), докато природата на мечтанието се свързва с понятия като копнеж и желание (πόθος, επιθυμία), пояснени поравно от прилагателните “горещ” и “пламенен” (διακαής), от една страна, и “неосъществим” и „неизпълним” (απραγματοποίητος, ανεκπλήρωτος), от друга. Изброените епитети до голяма степен изясняват и самата същност на съня и мечтанието, определяйки още оттук параметрите, засягащи степента на съзнателна дейност (докато мечтанието, изразено чрез копнежа и желанието директно заявява принадлежността си към съзнателното, сънят е посочен като низ от мисли, образи и усещания, проявени като автоматизъм и частична мозъчна дейност), а също и онази специфична природа на мечтанието, разкриваща емоционалната му природа и връзката му с въобразяването и утопиите на съзнанието. Представени така, понятията за съня и мечтанието не само не се доближават едно до друго, но изглеждат дори несъвместими, доколкото отразяват различни състояния на субекта. Нека обаче не се заблуждаваме.

---

<sup>1</sup> В тълковния речник на съвременния гръцки език (Съст. Г. Бабиниотис) като първо значение на думата όνειρο е представено понятието за съня, последвано от това за мечтанието: “1. Проследяването на мисли, образи и усещания, които се явяват по време на съня и се дължат на частична и автоматична мозъчна дейност. 2. пламенен копнеж, силно желание 3. неосъществима надежда, неизпълним копнеж.”

Липсата на епитети в описанието на съня, а също и отнасянето му към равнината на някаква наука, изследваща съня като “автоматична дейност на мозъка” съвсем не означава, че обяснението не би могло да се извърши със средства, близки на присъщите за мечтанието. Защото, в крайна сметка, природата на съня е също романтична и може би не е случайна работа, че първото значение на *óveipo* визира именно съня, а не мечтанието, което вероятно се обособява като означаващо на думата вследствие на някакво регистрирано родство. Всъщност валидността на горните разсъждения потвърждават и всички примери от личния опит на мнозина от нас, в които става дума за сънища, които оставят у нас тръпното ухание на бляна. При това положение нашето будно съзнание се опитва да превърне остатъчните образи от съня в действащо мечтание, в опит за реконструкция на преживяното. Ето как освен мечтанията, които могат да се мечтаят (по примера на Башлар), подобна зависимост би могла да се търси и в случая със съня, тъй като, извън привидното сходство, между двете съществува и такава, която се основава на “генетичното им наследство”, на връзката им с рефлексите на съзнанието.

Така, изхождайки от синкретизма, препращащ към общото им начало, ние с утеха мислим за силата на двоичните модели да разкриват в голяма степен многообразието на единните същности. Следователно необходима стъпка е да насочим вниманието именно върху онези механизми, които, обединени от дихотомията на съня и мечтанието, ще разкрият за нас възможните посоки, които следват моделите за творческата интерпретация на спомена.

Въпреки различията, предопределени както от единственото и неповторимо битие на творческия субект, така и от хронологичната и географска среда на художествената реализация, романите на Марсел Пруст и Илиас Венезис “По следите на изгубеното време” – “На път към Суан” и “Еолийска земя” широко се вписват в една закономерна за човешката същност нагласа, изразена най-общо като носталгия по онези невинни времена, в които богатата сетивност на детето е узаконила като строго частни животворящите “обекти” на

своето въображение. Нека решим отсега апорията, която възниква от баналната употреба на думата “въображение” в момент, когато по-скоро, изхождайки от етимологията на “носталгия” (νόστος – връщане), би трябвало да говорим за спомняне, съответно за памет. Отдаден на спомена човек несъмнено се връща назад и това би било вярно най-вече тогава, когато приемем условния преход от настояще към минало като ретроспективен, като подлежащ на някакъв низходящ ред, който съвсем незаслужено подценява миналото и дава преднина на настоящето, осветявайки го с яркостта, която му придава действителността. Но ако приемем и това, че вътрешният живот на човека живее *над* или произволно във времето, доколкото разполага с него фрагментарно, култивирайки с равна сила както елементи от настоящето, така и от миналото, а също и от бъдещето, то склонността ни да се “връщаме” така често към първите години на нашия живот би ни дала с право основанията да отдадем на миналото първенството в това твърде опростено съпоставяне. От тази гледна точка всяко връщане назад към годините на детството може да се възприеме като прогресия, а обратното движение – като регресия, още повече че фрагментите от нашето детство сякаш превъзхождат спомените от останалите периоди на живота. Ако не количествено, то поне чрез силата и яркостта на преоткриването им.

Това води към мисълта, че повече от всички други, спомените на детството са обвързани с чувството, с носталгиите на душата. Една от тях безспорно е мечтанието – онова сладостно въобразяване, което с помощта на спомена преоткрива или сътворява наново *градините на душата*. Ето как въображение и памет се съюзяват в името на съграждането на един свят, проектиран като идеален за нуждата на душата да живее с най-чистите стойности на своето единство. Неслучайно Гастон Башлар в своята “Поетика на мечтанието” споделя, че “Душата не живее в

течение на времето. Тя намира покой във вселените, които мечтанието измисля.”<sup>2</sup>

Но нека отново се върнем към израза “градините на душата”. В настоящия текст метафората за градината ще играе роля, подобна на онова, което Ролан Барт разбира под “фигури” в книгата си “Фрагменти на любовния дискурс”, и по-точно – онези “откъслечи дискурс”, които могат да бъдат разпознати и възпроизведени като нещо, за което човек си дава сметка. С тази разлика, че тук тяхната валидност ще се основава единствено на вътрешния опит, остойностен от примера на двата романа, и само можем да се надяваме, ако някой разпознае в тях нещо свойствено и познато. Така под “градини на душата” ние ще разбираме фигурите на Барт, проявени на едно по-частно ниво, предполагащо по-скоро вдълбочаване, път навътре и надолу – към забулените в очакване кътчета на съзнанието, отколкото класифициране, по примера на Барт, на “външно-разпознатите” парадигми на поведението на влюбения. С две думи, нещо като фигурите на Барт, но разгледани *под* оста на реалното случване, в красивите дебри на човешкото усамотение. Понеже носталгията по детството несъмнено намира живот в покоя на самотата. В този смисъл “градините на душата” ще бъдат конкретните проявления на едно душевно състояние, изразено като мечтание (носталгия – и болка, и сладост по завръщането у дома) по детството, тоест, по онези късчета от въобразявани светове, които паметта, въображението и сънят прекрояват по копнежите на съществуването. Последните имат задачата да се грижат за тях като за обичана градина, която ще поддържат и почистват внимателно от плевелите на равнодушието и забравата.

Тази проста нужда от стимулиране на чувството към веднъж пресътворените образи особено личи в прецизното, стигащо до педантичност отношение на Пруст към писането, което го прави сложен за разбиране автор. Ние панически долавяме, че освен света на героя, на някакво друго ниво на същото това съществуване,

---

<sup>2</sup> Башлар, Г. *Поетика на Мечтанието*. С., 1994, с. 17. Още за мечтанието вж. Bachelard G. *La Psychanalyse du Feu, L' Eau et les Rêves, L' Air et les songes, La Terre et les reveries*, vol. II. Paris, 1939-1948; Eliade M. *Traité d' Histoire des Religions*, с. 219 и сл.

свързана неотменно с него като с пъпна връв, битува и цялата проблематизирана душевност на един автор, който има съзнание и специална грижа към своето писане. До такава степен, че то се превръща в свещенодействие, чрез което, по силата на собствените си стремления, той трябва да построи храма на спомените си с точността на Аарон, подчинявайки се единствено на основанията на вътрешната необходимост. Тази необходимост е предопределена при Пруст от високата амбиция да възстанови не само триизмерните очертания на своите възпоминания, но и чувството, което ги е отличило като ценност. Оттук идва и онази изострена сетивност към предметите и пространството на къщата в Комбре, които са сякаш въввлечени в някаква налудничавата игра на въображението. Гъстонаселеното поле на паметта напрегнато търси сред множеството от образи и усещания онези кътчета покой, които съзнанието ще използва като оазис за своите мечтания. Това са онези “градини на душата”, които чрез спомена измислят наново познатите светове на любимите образи. Последните изпъкват по-ярко, удостоени със специалното внимание на чувството, издигайки се над хаоса от световъртежи и цветове (по аналогия на вълшебния абажур) с непоколебимото самочувствие на идоли. Ние разбираме колко важна е вечерната целувка на майката и колко болезнено може да се окаже нарушаването на този ритуал, така че всичко в детската психика да се сведе и заключи в един конкретен момент от късните часове на деня, уголемен от фантазията и състоянието на очакване. Образите, които детето мечтае, за разлика от всички останали, играят ролята на носещи стени, които ще поддържат жив интереса му към всичко, което го заобикаля. В това есе ще се спрем само на онези от тях (при това далеч не всичките), които интуицията на паметта сочи като *благоуханни градини на мечтанието*.

Така например, образът на майката в романа на Пруст, въпреки първостепенното място, което заема в него, е представен като че ли оскъдно, не е дотам изяснен. Би било далеч по-лесно да търсим причините в някакъв неопределен срам, предугаждащ

съзнаването за нарушение на привнесено с културата табу. Можем обаче да предположим, че елиптичният образ на майката се дължи на онова, което щедро допълва неговия остатък, а именно: собствените страхове на героя и несъзнателната грижа за изследване на аза чрез взаимопроникванията с другите. На едно по-абстрактно ниво майчината целувка може да се възприеме като пълна връв, която държи в сладко единство детето с природата. Но копнежът по сливане, по връщане към утробата тук не е налице по простата причина, че за откъсване от цялото не може да се говори. Напротив, то е онова, което в късите (дълги на практика, но къси спрямо трайността и упорството на вроденото чувство) часове на разлъчване проблематизира същността на героя, възприела като нормално именно обратното. До такава степен, че противоборстващите сили на сливане и разлъчване се превръщат в мъчително очакване, в разлята нашироко болезненост:

“Но това ежедневно прощаване беше така кратко, тя така бързо слизаше отново долу, че мигът, в който чувах стъпките ѝ по стълбата и малко по-късно лекото шумолене на лятната ѝ рокля от син муселин с колан от сплетени шнурчета, ставаше всъщност мъчителен за мене. Той предизвестяваше следващия миг, когато тя ще си отиде, ще слезе пак долу.”<sup>3</sup>

“Умиротворяващата целувка” носи повече страдание и по-малко мир както на сина, така и на бащата. Последният, като носител на мъжкото, на съзнателното, вижда нещо притеснително и натрапливо в ритуала; не само поради изместването на властта в полза на майката, но и поради ревността, която действа двупосочно. От една страна, той е лишен от вниманието на жена си (дали не ревнува именно детето, което мечтае да бъде?), и от друга – от това на детето, което още не се е откъснало от единението с майката, не е прекрачило прага на собствения му свят – света на разума. Можем да се усмихнем: дали не бе старата психоаналитична теория тази, която тръбеше с глас от небето, че преходът на властта

---

<sup>3</sup> Пруст, М. *По следите на изгубеното време. На път към Суан*. С., 1984, с. 31.

от матриархат към патриархат изразява именно преминаването от света на биологичното, на сетивното и онтологичното към този на разума, на придобитото и утвърденото от съзнателната културата? И защо не? Именно в този смисъл не е за чудене, а и героите го потвърждават, че тъкмо майката разбира така добре нуждата на детето от покой, от връзка с онази дишаща вселена, която подсъзнателно търсим в часовете на усамотение.

Тази нейна свойственост да вниква в света на детето без никакви подстъпи е изразена съвсем ясно и в романа на Венезис. Нека си припомним момента, когато малкият Петрос, носещ в сърцето си синия образ на морето, целува планинската пръст на Киминдения, за да го подуши. Така го намира и майката, която е “най-умното създание на света” и която оттогава често го изкачва на върха на планината, за да може да зърне отвисокото далечната водна магия. И тук героят не ни предлага пълнокръвен нейния образ. Тя съществува само дотолкова, доколкото той я носи в душата си като някаква неотменна частица от своята същност и всяко отделяне на образа ѝ като самостоеен, би нарушило една закономерна връзка с природата. Разпознаваме я по това, че тя функционира най-вече на ниво сетивност. Героят на Пруст си позволява един единствен път да навлезе в подробности за майчиното лице, говорейки за някакъв малък белег под окото, а този на Венезис дори не се спира върху нещо толкова конкретно; той споменава единствено за смуглия цвят на лицето ѝ, опасал като с ореол милите ѝ черти.

За сметка на това обаче, детето у Пруст разполага с цяла система от разпознавателни знаци, проявени на ниво сетивност и говорещи именно за това, че майчиният образ у него все още не е осъзнат като самостоеен, че то мисли за себе си чрез допира с нея, и обратното – възприема нея единствено чрез себе си. Осъзнаването на майката като отделен образ би означавало осъзнаване на собственото откъсване от единението с нея, от все още живата връзка с онези светове, от които по-късно ще ни изтръгне ролята ни на социални субекти. Ето как, успокоен от гарантиращите покой,

близост и състрадание на майката, героят има всичко необходимо, за да се впусне в сътворяването на онези цветущи градини, които ще се превърнат в основни перспективи на душевното му утвърждаване.

Да не мислим прибързано, че “душевно утвърждаване” е клише, заменящо отсъствието на нещо конкретно. Би било нередно да продължим, ако преди това не внесем още едно кратко пояснение, определящо понятията за дух и душа. Нека отсега приемем, че душата принадлежи на несъзнателното, а духът – на съзнателното начало. В този смисъл никак не е чудно, че светът на детството е толкова по-богат на проникновения, колкото този на зрялата възраст – на лишения. Детето се намира на границата между тези два свята, само в детството ние имаме връзка с онова праисторическо (по изразу на Мирча Елиаде) минало, което носи в себе си всеки човек. То е неизменна част от Материята, но от онази материя, която разтваря себе си и на свой ред е частица от една древна душа, чиито следи носим в себе си, но не сме способни да разберем цялостно. Толкова повече, че преходът от детство към зрялост, от природно към съзнателно начало, всъщност е преход на постепенно затваряне, на прекъсване на връзката с безименното минало. Тук става ясно защо носталгията към детските мечтания, изразена в спомена като блян у Пруст и Венезис е толкова жизнестойчива.

На едно друго ниво на мисълта тази носталгия може да бъде възприета като онова, което френският философ Анри Бергсон нарича интуиция в книгата си “Интуиция и интелект”.

“В този случай наричаме интуиция симпатията, с помощта на която се пренасяме във вътрешността на предмета, за да се отъждествим с уникалното и следователно, неизразимото в него.”<sup>4</sup>

Макар и да свързваме носталгията по-скоро с движение, а интуицията с предпоставена способност за наблюдение, следователно – със статичност, ние можем със сигурност да

---

<sup>4</sup> Бергсон, А. *Интуиция и интелект*. С., с. 8.

твърдим, че нещата изглеждат така само първосигнално, тъй като интуицията представлява картина на самото действие (проникновението) на фона на благотворната среда, в рамките на която собствено се осъществява. И в двата случая обаче, физически погледнато, е налице преместване от една точка в друга, промяна на състоянието на духа. Самият Бергсон пише още:

“Интуицията, свързана с траенето, което представлява нарастване, долавя в него един непрекъснат поток от непредсказуема новост; тя вижда, тя знае, че духът извлича повече, отколкото има у себе си, че духовната природа е тъкмо в това и че действителността, наситена духовно, е творчество. Обичайната работа на мисълта е лека и се простира, докдето пожелае човек. Интуицията е трудна и не би могла да бъде дълготрайна.”<sup>5</sup>

Детето, долепило ухо в топлата земна гръд в “Еолийска земя” или вперило взор в необятната синя пелена на морето, интуитивно долавя, или се слива с помощта на природния си инстинкт с ритъма на живота, за да стане част от онова, което Бергсон определя като Вечно Живото. Нашето Битие не е нещо застинало и статично. То представлява едно вечно движение, една неизмерима по своята същност Творческа еволюция, а човешкият живот като част от това Битие – непрекъснато разгръщане, отгласкване навън и нагоре, *élan vital*. Благодарение на сетивната интуиция, героят на Венезис улавя онтологическата реалност. Чувството за съпричастност към тази реалност се проявява на различни нива в романа “Еолийска земя”. Във вечния порив на Вселената участват всички живи твари, всяка капка вода или стръкче цвят, които, взети заедно, съставляват единството и цикличността на живота.

“Небесносинята вода попива светлина от висините, от небето, което блести, от слънцето, което блести. И за да разтвори тая светлина, за да я направи пулс и движение, за да я направи хармония, морето призовава мелтема... И по-долу: “Егея не е само светлина и море. Той навлиза в сърцата на

---

<sup>5</sup> Пак там, с. 133.

хората, става първо един удар, сетне втори, докато обхваща всички удари на сърцето. Навлиза във вените и става кръв. Гори кръвта. Навлиза в паметта и оттогава вече нищо не може да го изличи до часа на смъртта.”<sup>6</sup>

Последното изречение от този цитат ни разкрива нещо удивително. И то е предопределението на паметта да съществува дотогава, докато съзнанието у човека е все още живо. Бергсон е направил това откритие много преди нас, казвайки че “съзнанието означава преди всичко памет”. И ако тази изначална памет, разкриваща дълбоката връзка на човека с природата, наистина не може да се заличи с течение на времето, то логично е ние да търсим онази хармония, изразена в задружния ни съюз с Вселената именно там, където той е все още здрав: в годините на нашето детство. Нашата носталгия всъщност не е насочена към детството като към конкретен отрязък от време, защото това би означавало да мечтаем за накъсаност, тогава когато става дума за копнеж по целостта.

Тъкмо обратното: тя търси всичко онова, което ще ни даде усещането за такава пълнота, която може да се предвкуси само в разпръснатите частици на една компактна Вселена:

“Всяка капка светлина е същество, което живее независимо от другите – сама трябва да открие чародейството на земята. И трябва да побърза, преди да е дошла нощта и да е загинала. Това е една мъчителна борба, изпълнена с дух на тревога.”<sup>7</sup>

Дълбоката символика на тези думи ни трогва дотолкова, че ние наистина не знаем какво да мислим най-напред. Разбираме смътно, че тук става дума за нещо голямо, за нещо повече от съществено и най-вече – свързано неразривно с темата ни, но възелът е толкова заплетен, че ни се струва невъзможно да доведем нещата до яснота. Преди всичко разбираме, че капката светлина е символ на самия човешки живот, който трябва да открие своята уникална траектория в Битието. Дотук думите на Венезис са повече

---

<sup>6</sup> Венезис, Ил. *Еолийска земя*. С., 1983, с. 121.

<sup>7</sup> Пак там, с. 107.

от ясни. Но следващото изречение ни кара да застинем в напрежение. И тъкмо използвайки думата напрежение, някакъв навременен сигнал на паметта ни припомня думите на Р. Йорданова за философията на Анри Бергсон:

“И тъй като животът има психическо естество, на човека е предоставена възможността – потъвайки в дълбините на собствения си Аз – да улови ритъма на цялата вселена, защото притежава “вътрешно чувство за напрежение”, което е “ограничено за всеки даден момент от развитието на отделния индивид”, но е безпределно в основата си и “тъждествено с общия тласък на всемирния живот”.

...Това вътрешно чувство за напрежение е интуицията.”<sup>8</sup>

Използвайки качеството на думите, т.е. онова, което е уникално и най-трайно в тях, сме на път да разбулим трудността, което ни спъна при прочита на първия цитат. Ние по собствена воля свързахме понятието за носталгия с това за интуиция. Казахме, че и при двете от тях се наблюдава някаква промяна, свързана с движение назад към миналото при едната, и с връщане към същността на нещата, при другата. Един по-внимателен поглед обаче ни дава основание да твърдим, че между едното и другото не съществува съществена разлика, при все че вече свързахме същността с целостта, сиреч с онова минало, когато тя е била все още валидна. Следователно можем да приемем, че между същността на нещата и миналото съществува неоспорима връзка и тя се крие в спомена или в усилието да реконструираме най-ценното от същността на това минало, което впрочем е и най-ценното от собствената ни същност. Защото, обръщайки поглед към миналото, ние всъщност се вглеждаме в себе си. В този смисъл “мечтанието по мечтанията” на детството (понеже търсим именно онези моменти на опиянение и възторг, които сме изпитали в часовете на тихо усамотение, а не просто всички моменти от периода на детството) е онова усилие за връзка у зрелия човек, в което са мобилизирани отделните видове памет в зависимост от това какви начини на

---

<sup>8</sup> Бергсон, А. *Интуиция и интелект*. С., 1994, с. 173.

припомняне са им присъщи. За тях ще стане дума малко по-късно; сега само ще кажем, че тази връзка е валидна най-вече тогава, когато можем да изпитаме конкретното чувство от миналото със същата сила в един по-късен етап от живота ни.

Общото у Пруст и Венезис е тъкмо амбицията да върнат в неговата цялост едно изживяно в миналото чувство. Когато тази цялост е налице, когато сме уловили точния израз и сме изпитали с равна сила търсеното усещане (понякога това се случва неволно), можем да говорим за “отключване” на някоя от градините на душата, на спомена, който може да се мечтае. Колко богато може да се окаже пространството на нашето битие за откриването на тези интимни кътчета, които ни носят болезнена наслада. В това отношение природата разполага с богат реквизит за възбуждане на мечтаенето. Тя е музеят, в който ние, а по-силно от нас децата, се впускаме в търсене на отломките на нашата безименна същност. Веднъж уловен, споменът за някой цвят, шум, или какъвто и да е сетивен образ, извикал у нас усещането за омая и възторг в миналото, се активира по аналогичен начин и не спира да съществува докато не бъде изживян в същата “тоналност” и със същата сила на чувството. Колко сладка и мощна беше радостта ни, предизвикана от разбулването на глътката чай в романа на Пруст и от усещането, че ще полетим и ние заедно с героя на Бредбъри, получил новите гуменки:

“Но в същия миг, когато глътката чай, примесена с трошиците на курабията, докосна небцето ми, аз потръпнах – в мен ставаше нещо необикновено. Обзе ме странно блаженство, откъснато от всичко останало и привидно съвсем безпричинно... Престанах да се чувствавам посредствен, уязвим, смъртен. Откъде нахлу в мен тази мощна радост?”<sup>9</sup>

Струва ни се, че в целия личен архив на прочетеното от нас, няма по-точен изказ за онези мигове на внезапно връщане към целостта на чувството, в което дух и душа, съзнателно и несъзнателно, рационално и ирационално, небесно и земно да се

---

<sup>9</sup> Пруст, М. *По следите на изгубеното време. На път към Суан*. С., 1984, с. 64.

допълват така здравословно, възстановявайки само за миг полетата, изгубени от времето на грехопадението.

Задачата на Пруст е да върви по следите на тези проблясъци (всъщност по следите на едно чувство) и да възстанови наново пространството на тяхното реализиране.

Тази “мощна радост” най-кратко се изразява в това да усетиш себе си на всички нива на човешкото си съществуване. Да се усетиш „усилен” по възможно на-добрия начин.

Нека си припомним и грижата на френския автор да изведе до пълнота не само изпитаното усещане, но и собствената практика на спомена:

“Затова дълги години по-късно, събудех ли се нощем и спомнех ли си Комбре, аз виждах само един светъл разрез сред неясни мрачини, напомнящ светлите петна, очертани върху някоя сграда от внезапно лумнал бенгалски огън или електрически прожектор, докато другите части на сградата тънат в мрак.” И по-нататък: “Като че ли цялото Комбре се състоеше само от два етаж, свързани с тясна стълба, и като че ли винаги е било седем часът вечерта. Всъщност, ако някой би ме запитал, аз бих могъл да отговоря, че в Комбре имаше и други неща и че той живееше и в други часове на деня. Но тъй като подробностите, които бих си припомнил в този случай, ще ми бъдат доставени от волевата, съзнателна памет, а данните, които тя ни дава за миналото, не пазят неговия аромат, никога не бих изпитал желание да мисля за тази част на Комбре. ...Така е и с нашето минало. Загубено време е да се мъчим да го възкресим, напразни са всички усилия на съзнанието ни. То се крие извън неговата област, извън неговия обсег в някой материален обект (по-скоро в усещането, което би предизвикал у нас този обект.”<sup>10</sup>

Ето как като светло петно избуява в съзнанието на героя споменът за Комбре, онзи духовен терен, онзи ключ към тайните градини на душата, който ще се превърне в ориентир и пътеводна

---

<sup>10</sup> Пак там, с. 62-63.

светлина за амбицията да се възстанови изгубеното по пътя. Пространството на Комбре (подобна е ролята и на чифлика в “Еолийска земя”) не е пространството на града в неговите реални очертания и съществуване. То е онази неприкосновена територия, онова духовно поле, чиито предели се размиват там, където свършва мечтанието. Затова и в съзнанието на героя обектите на мечтанието добиват смисъл на реликви, придаващи на чувството симетрията и благородството, които собствено му приличат. Истината е, че не предметите и обектите са тези, които са сакрализирани от автори като Пруст и Венезис, а чувството, което тези предмети са извикали и към което са се оказали услужливи във времето. За паметта предметите и обектите действуват като клапи, които пропускат именно спомените, които могат да се мечтаят.

Известно е, че според Бергсон при извикване на спомен рефлексията и автоматизмът, т.е. интелектуалната и машиналната памет тясно си сътрудничат. Според него “сензорното внимание” или вниманието, обърнато към едно просто възприятие, е свързано с интуитивната и мигновена памет, при която най-важни са първите контакти с някакъв образ или предмет, който трябва да се възстанови непосредствено след това. В тези случаи, според Бергсон, човек разчита или само на визуалната, или само на слуховата си памет, но в пряка съгласуваност с разума, “който трябва да бъде задържан съответно или върху пласта на визуалните изображения, или върху пласта на слуховите или артикулационни образи.”<sup>11</sup>

Размишлявайки над горните думи, човек остава с впечатлението, че у Пруст е налице именно този вид памет, при която е по-характерен по-скоро автоматизмът, отколкото рефлексията. И така е действително, но само що се отнася до случаите на пълно “реконструиране” на спомена с помощта на възприятията, ще рече тогава, когато е налице внезапен пренос към чистия спомен. Но колко са чести тези проблясъци? За да достигне до тях героят на Пруст трябва да употреби всичките сили на своето

---

<sup>11</sup> Бергсон, А. *Интуиция и интелект*. С., 1994, с. 87.

съзнание, да възстанови стъпка по стъпка декора, да разиграе по сложен начин пространството, приспособявайки го към капризите на собствената си памет. Всъщност интелектуалното усилие у Пруст е толкова по-интензивно, колкото по-труден става достъпът до чистия спомен. Ще се запитаме тогава: Кое пречи на паметта да се разтвори в мечтание? Най-изчерпателният отговор на този въпрос би ни дал ключа към вечния покой, но ние не знаем за какво точно говорим, нали? Ето защо задоволително обяснение е, че преди всичко ни пречи онова, което се е напластило в съзнанието ни преди или след спомена, пречи всяко движение, всяко потрепване навън и навътре в това съзнание, което би направило пътя назад неизмеримо по-труден пред алтернативата да продължим напред. Най-сетне пречи ни самото съзнание (“...Така е и с нашето минало... Напразни са всички усилия на съзнанието ни. То се крие извън неговата област, извън неговия обсег в някой материален обект...”), пречи ни всичко, което определя нашата същност и ни прави такива, каквито сме, без оглед на това какви искаме да бъдем. Истината е, че нашият напрегнат взор към миналото тръгва тъкмо от несигурността на настоящето, което търси опора за бъдещето. Както ще видим по-нататък, и както вече споменахме веднъж, пътят към това минало у Пруст е осеян с трудности, тъй като неговата воля „ловува” напосоки сред предметите-клапи в пространството. Това означава, че героят трябва да реагира “в движение”, преминавайки през всички пластове на съзнанието, докато не открие онзи, за който да се закрепим посредством конкретно възприятие. Последното е характерна практика на спомена у Венезис, чието съзнание се движи в границите на една ниска тоналност, изразена в романа “Еолийска земя” като тиха музика, която чувствителното ухо на Петрос долавя с помощта на сърцето. Героят сякаш усеща с душата си онова глухо бучене, което кара сърцето му да клопочи с това на земята. Уловил един път точната нишка на спомена, авторът не я изпуска нито за миг. Но това от своя страна намалява силата на “откритието” за сметка на усещането за протяжност и дори аеричност на повествованието, причинено от отслабването на

първоначалното впечатление, от една страна, и от усилието то да се задържи в една и съща граница, от друга.

Освен в подхода на паметта към спомена, значителна разлика откриваме и при представянето на пространството в двата романа, изразено в отношението на героя към къщата в Комбре у Пруст, и в това към чифлика – у Венезис. Преди всичко тази разлика се проявява във вътрешната нагласа на героите за възприемане на пространството, в начина по който паметта и въображението се впускат по следите на бляна. И в двата случая, както вече беше подсказано, става дума за място, където цари хармония и покой и където героите се чувстват сигурни и защитени. Чифликът в Киминдения символизира цял един κόσμος, в който редът и невинността действуват като защитна стена срещу хаоса и злото от външния свят. Там всички прозорци гледат към двора, с изключение на един – онзи в жилището на Янаки-Бимбела, единствено ококорен навън. Дядото е този, който, като представител на строго патриархалния бит има достъп до нещата в света. Той притежава онова, което древните римляни са разбирали под *patria potestas* – бащината власт над живота и смъртта.

Пространството на чифлика е пространство на покоя и на реда, докато това извън него – на хаоса и безредието, на опасностите и злото.

“Така чифликът приличаше на манастир или на крепост, целият беше направен от здрав камък от Сармусак поради сраха от разбойници. Но в него нямаше нищо от аскетичната строгост на манастирите или от свирепостта на крепостите. Беше боядисан в небесносин цвят.”<sup>12</sup>

В един по-широк контекст чифликът на Янаки Бимбела е символ на доброто, на божественото начало, на установения ред, гарантиращ покой и сигурност и в този смисъл – контрапункт на злото и хаоса, на чуждото и непознатото, които идват винаги отвън.

Тук разделението “вън – вътре”, “свое – чуждо” се вписват съвсем закономерно и са част от самата диалектика за възприемането

---

<sup>12</sup> Венезис, Ил. *Еолийска земя*. С., 1983, с.14.

на света, един от безбройните примери за единство, съществуващо в многообразието. Синият цвят не само контрастира със свирепия облик на природата в Анадола. Тук той действа двояко: от една страна като контраст с природния пейзаж, и от друга – участвайки в още една опозиция, разкриваща образа на дядото като най-високопоставен в йерархията на живота (нека си припомним, че в представите на европейца Божият син е синеок).<sup>13</sup>

“В сините му очи цареше детска доброта, а на устните му, щом се усмихнеше, засияваше добротата на света.”<sup>14</sup>

Така небесният мир се спуска към земята като лъч, озаряващ със светлината си първо чифлика, а след това и неговите обитатели. Синият цвят в случая е символ на божествената благодат, на чистотата и покоя, изразени в “детската доброта” на очите и контрапункт на суровия живот в Киминдения, за който говори следното описание, допълващо образа на стопанина:

“... едър мъж, пълен със здраве – макар че беше вече около седемдесетгодишен – и имаше храбро сърце...”<sup>15</sup>

Въпреки изкушението да продължим с разглеждането на този образ, ще се ограничим с едно обобщение, съгласувано с духа на изложените по-рано мисли. А именно, че в така зададената подредба на функциите и мястото, което всеки заема в чифлика, дядото изпълнява ролята на връх, жената – на среднина, а децата – на основа на един и същи триъгълник.

---

<sup>13</sup> В своя “Рапорт пред Ел Греко” Никос Казандзакис описва дядо си като “розовобузест старик, със сини очи, “един от стълбовете, които поддържат на раменете си нашата земя, за да не падне.” Дотук представата за дядото би изглеждала унаследена, ако не бе намерила опровержение веднага след това в думите на неговия баща, Капитан Михалис: “– Пъфф! Синеок! – измърмори той презрително. По-късно узнах това: от нищо не се гнусеше баща ми така, както от сини очи. “Дяволът – казваше той – има модри очи и червени коси”.

По всичко личи, че става дума за противоречиви представи, които имат своите общи корени в традицията и специфичните черти на гръцката народопсихология. В един по-широк контекст подобни разкрития биха могли да се възприемат като свидетелства за кръстопътния модел на гръцката душевност като мост между Изтока и Запада, засвидетелстван още в първия епос на новогръцки език “Дигенис Акритас”, където идеалът за мъжка красота представлява смесица от двата генотипни модела, изразени в русите коси и черните вежди.

<sup>14</sup> Венезис, Ил. *Еолийска земя*. С., 1983, с. 17.

<sup>15</sup> Пак там, с. 17.

“Всички прозорци гледаха към двора и само жилището на дядо имаше един обкован с желязо прозорец, който навън света отвъд голямата порта.”<sup>16</sup>

В този модел мъжът е представител на съзнателния свят, децата – на несъзнателния, а жената, от своя страна, е посредник между двата.

Освен споменатото дотук, това което прави силно впечатление в романа на Венезис е яркостта на рамката, ясното разграничаване между добро и зло, между вън и вътре, проявени, както на ниво пространствени връзки, така и на ниво възприятיות на героите. Дебелите стени на чифлика очертават и разделят пространството на външно (чуждо) и вътрешно (свое), и всяко ситуиране на героите извън това поле на възможностите ще се преценява като отклонение от вече установената норма. И ако читателят, също както и героят-разказвач на “Еолийска земя” усеща това безметежно време *en bloc*, в неговата цялост и застиналост, в неговата ониричност и отвлеченост – като нещо, което може да се обхване с поглед или да се почувствува като сън, то онзи, който чете „На път към Суан” неизменно се сблъсква с усещането за накъсаност и дори елиптичност, определящи не само понятията за време и пространство, но и това за вътрешната нагласа на героя спрямо заобикалящия го свят. Тази привидна “отвореност” на възприятията за пространство и време на едно по-абстрактно ниво може да бъде разглеждана като затвореност на самата възприятитна система към онези моменти от “текущия спомен”, които нямат пряко отношение към преследваното чувство. Нека си припомним, че къщата в Комбре съвсем не е затвореното, защитено от природните стихии пространство, нито пък е мястото на съвършения покой. Тук героят е така вътрешно напрегнат, че може да дири упование единствено там, където то липсва – в собствения свят на детската психика.

На строго регламентираната подредба на пространството в анадолския чифлик тук е противопоставен един интериор “в

---

<sup>16</sup> Пак там, с. 14.

движение”. Предметите и помещенията неизменно носят от напрежението и динамиката на детската сетивност, която ги вижда да се въртят, уголемяват и смаляват в зависимост от посоката, която е избрала паметта. За разлика от дебелия порта на чифлика в “Еолийска земя”, която се затваря в точно установено време и от точно установени хора (дядото и бабата), къщата в Комбре не само че не е характерно оградена, но и разполага с два изхода, водещи към съвършено различни посоки. Ето кое е специфичното при Пруст: любовта към посоката<sup>17</sup> като ключ към спомена и бляна.

Това предпочитание обаче, както вече споменахме на един по-ранен етап, се дължи на невъзможността на паметта да се разположи върху един от пластове на съзнанието и да го използва като директен мост до същността на спомена. Така пространството и предметите в него (с изключение, разбира се, на онези от тях, които ще отключат спомена) от помощници на паметта се превръщат в нейни врагове, в най-голямата пречка по пътя към “градините на душата”. Героят на Пруст не мечтае спомена от дистанцията на настоящето, използвайки, както го прави Венезис, метода на потапяне, на улавяне на тоналността такава, каквато я “чува” да бие сърцето му в един относително светъл отрязък от време, фиксиран в паметта като спомен, но твърде непретенциозен към чувството, което го е проваждало. Дистанцията на времето у Венезис кара тази музика да звучи глухо, а не отчетливо – така както би звучала в едно съзнание, което се разтваря към спомена неочаквано.

---

<sup>17</sup> Говорейки за пространствените измерения на литературата, в книгата си „Фигури” Жерар Женет отбелязва особената роля, която играе пространството, мислено като своеобразен магнетизъм на мястото в творчеството на редица автори, сред които, впрочем, и Пруст: “При все това можем и трябва да мислим литературата в нейните отношения с пространството. Но не само... защото литературата, покрай другите си сюжети, говори и за пространството, описва места, жилища, пейзажи, пренася ни мислено, както отново казва Пруст по повод детските си четива в непознати страни, като за миг създава илюзията, че ги прекосяваме и обитаваме; не само и защото при толкова различни автори като Хьолдерлин, Бодлер, самия Пруст, Клодел, Шар например особената чувствителност към пространството, или по точно казано, някакво очарование от мястото е един от същностните аспекти на това, което Валери нарича поетическо състояние.” (Женет, Ж. *Фигури*. С., 2001, с. 147).

И тук трябва да припомним думите на Андреас Карандонис, които, отнесени към стила на Венезис, потвърждават в голяма степен надеждността на разсъжденията ни.

“Затова стилът на Венезис се родее повече с мълчанието, с недовършеното слово, с неподвижността и далечната музика на елиптичната фраза, отколкото с отчетливия звук, с движението и с цвета на пластично изработения прозаичен език.”<sup>18</sup>

При все че нишката, която е уловила паметта на героя у Венезис е непрекъсната, нейната следа е дотам избледняла от дистанцията на времето, че ние спокойно можем да възприемем мястото на спомнящия си като на “външностоящ”, на отделен и дистанциран от полето на чистия спомен. В този смисъл става напълно ясно защо авторът използва т. нар. “рамкова структура”, при която всяка история може да се възприеме като самостоятелен разказ, със собствени край и начало. Такива са историите за дядо Йосиф, за Стефанос самарджията, за Андонис Пагидас, но също и всички онези, в които образите не са външни лица, а близките на героя и тяхното обкръжение. Разбира се, в един или друг смисъл дори и външните за семейството лица са “близки” на Петрос, тъй като в даден момент от живота си са станали част от обкръжението и света на семейството. Неговата роля за формирането на детската психика е от първостепенна важност, защото, както ще установим малко по-късно, именно в семейната среда мечтанието намира своето най-сигурно убежище. И ако дотук връзката между разбирането за пространството като особен вид духовна структурираност и бленуването изглеждаше неизяснена, време е да заявим, че такава връзка не само че съществува, но стои в основата на проблема за мечтанието и определя възможните направления на неговото интерпретиране. Защото пространството на чифлика и онова, което разграфява равнината на семейството представлява

---

<sup>18</sup> Карандонис, А. *Прозаици и прозаически творби на поколението на трийсетте*. Атина, 1977, с. 137-138. Също и в: *Илиас Венезис*, Англоелиники епитеориси, т. II, N10, 1946, с. 319. (Καραντώνης Α. *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*. Αθήνα, 1977, σσ. 137-138. Και: *Ηλίας Βενέζης*, Αγγλοελληνική επιθεώρηση, τόμ. Β', αρ. 10, 1946, σ. 319 ).

матрицата, в чиито граници се осъществяват възможните превъплъщения на бляна. Така очертаванията на чифлика и семейната среда трябва да се мислят като гранични формирания, определящи не само хоризонтите на детското въображение, но и самата природа на мечтанието, заключена в необходимостта от сближаване и стесняване на тези хоризонти до ясното и умозримото за въображението на детето. Пространството на чифлика се превръща в пространство на света въобще, понеже извън него витае злото, което Петрос и неговите сестри все още напрегнато гадаят при сблъсъка с чакалите и страшните звуци на природата. Всичко, което децата познават и разбират, се намира именно зад дебелите стени на семейното ранчо, следователно там трябва да се търси и възможността за откриване и осъществяване на бляна. Не случайно повратните събития на романа ще започнат да се случват след идването на момичето от север, т.е. след нарушаването на установените предели и появата на чуждия, враждебен елемент, носещ със себе си и цялата символика на гибелното. Ревността на Артеми и безразсъдното желание на Петрос да докаже любовта си и да бъде забелязан от чужденката са само първите незначителни прояви на разрухата, която предстои. И преди това децата са се докосвали до непознатото и страшното, веещо отвън (нека към това число прибавим и тайнствените мелодии, идващи от вечно заключената жълта стая), но както казахме по-рано, това докосване не е било съприкосновение в истинския смисъл на думата, а само гадаене, сладостно фантазиране, приютено в страха и защитено от топлината на завивките. Но светът е по-голям и по-сложен, отколкото детето очаква и първата стъпка към този живот, наред с объркването, произтичащо от любовта, ще бъде смуцаването на досегашния покой и превръщането му в нещо, което нито Петрос, нито Артеми могат да назоват с истинското му име: ревността. Първото съизмерване на себе си с другия (а всъщност със себе си), първото трепване на прободената идентичност. Преди това обаче, в същинската идилия на детството, разцъфнало зад стените на дядовата къща, мирът ще царува във всяка клетка на детското

светоусещане, така както е царял в дните на първородения живот. Да, асоциацията, свързваща пространството на чифлика с Едемската градина е валидна, понеже, както ще стане ясно в следващата глава, близостта на романа с библейската действителност ще се прояви и на други нива в тълкуването. Това, което стана ясно дотук, е, че очертаванията на чифлика бележат пресечната точка между познанието и блаженото съществуване, от една страна, и от друга – формират външната граница на мечтанието. От своя страна редуцирането на хоризонтите до уютата и топлината на семейното огнище, подобно на “ониричната стая” на Башлар, фиксира още по-ясно условията за реализиране на бляна. Впрочем тази “стенохория” на възприятията може да се възприеме и като предпазна стена, а в един друг контекст – и като онова, което френският автор разбира под усамотение, пренесено на равнището на една по-широка духовна платформа – семейството. Защото само в покоя на самотата възпоминанията могат да се разтворят в мечтание. И понеже става дума не за друго, а за творческа интерпретация на спомена, редно е да се запитаме как в крайна сметка би следвало да тълкуваме проблема за мечтанието у Венезис, след като разбираме, че тук, за разлика от случая на героя Марсел, имаме работа не с конкретни проблясъци, изнамирани сред реквизита на природата (и не само), а с нещо, което изглежда стои в точен противовес с тяхното определение – с неизградената представа за формите, които може да приеме споменът, който се мечтае, и тяхното по-трудно конкретизиране в съдържателния свят на романа. Всъщност с изясняването на ролята на пространството, а също и с дешифрирането на подхода на паметта към спомена, трудността да се дадат контури на мечтанието у Венезис се свежда сякаш единствено до навременното им назоваване. И така, ако трябва с две думи да дадем точно определение на пространството на чифлика (включващ в пределите си и средата на семейството), то най-подходяща в случая ни се струва думата хранилище – място за съхранение и култивиране на мечтанието, благоприятна среда, в която детските фантазии попиват топлите лъчи на семейното

щастие. Това не означава, че единствено там детето може да мечтае. Достатъчно е да си припомним изкачването до високото място, от чиято далнина Петрос ще съзре блещукащата пелена на Егея или пък тайното скривалище, в което са заключени скритите трофеи на детските подвизи. Тези мечтания, макар и осъществени извън топографията на семейния чифлик, са свързани с него от две страни: те са породени от желанието да се излезе извън кръга, в който протича настоящият живот на героя, но също така биват предопределени от желанието да се сподели видяното и скритото с близък човек. В първия случай това е майката, във втория – Артеми. Тук ролята на споделянето се крие именно в стремежа да се върне обратно и да се съхрани образът на бяна в условията, които ще му осигурят трайност – в семейното обкръжение. Така пространството на чифлика се превръща в центросъбирателна точка, в чиито граници е привлечен и светът отвън. От своя страна, детското съзнание, разполагащо със силата и упованието, присъщи на малките общности, ще съизмерва всяко ново усещане с принципите, построени вътре. Но този сблъсък между новото и установеното няма да е мъчителен, защото в химическата лаборатория на семейното битие, пред съзнанието на детето е издигната защитна стена, изградена от съзнанията на всички възрастни. Характерно за тази своеобразна бариера спрямо светоформирането на детето е слабата ѝ пропускливост, уж щадящата психология на възрастните, чрез която ужасяващи събития и представи от историческия живот приемат образа на приказни сюжети. Така възприемането на смъртта в главата за чакалите ще се заключи в общото разбиране за войната, наложена от нуждата за оцеляване, а понятието за глада ще се превърне в оправдателна присъда и естествено право на воюващите страни. Най-удивителното обаче е това, че страхът, който децата изпитват при сблъсък с подобни събития, е свързан със сладостното усещане, което по-рано отнесохме към особеностите на мечтанието. Интерес представлява от тази гледна точка и историята с призраците, които децата очакват с целия трепет на непознатото и ужасяващото и които с основание

възприемат като “нова игра – тъмна и опасна, и затова пълна с очарование”. Така желанието за познание ще надделее пред страха, а самият страх ще се окаже загадъчната сила, която дава криле и простор на детската фантазия да сътвори от малкото, което е налице, по-понятен образа на загадката.

В своето есе “Апология” гръцкият нобелист Г. Сеферис дава интригуващо определение на страха, мислен в контекста на Аристотеловата дефиниция за поезията (“подражание на действие... постигащо чрез състрадание и страх катарзис от подобни чувства”). Ще си позволим да припомним целия откъс на Сеферис, при все че и най-беглото познание за тези чувства може ни помогне да усилим представата си за тяхното значение, което е общочовешко значение:

“... Състраданието: силата, която ни кара да не напускаме душевното си състояние, такова, каквото е било преди мига на поетическото ни преживяване; обичта към нашите привички, трудността да се разделим с нещата, живели толкова дълго с нас, и с насладата, която някога сме получили от тях; болката от новото вълнение. Страхът: срещата с привличането, което ни тегли далеч от всичко това, “тъмния път”, “selva oscura”, голотата ни сред един невиждан досега свят. Катарзисът: уравнивяването на тези две сили, окръгляването на поетическото преживяване”. Защото, както художникът ни дарява с едно ново око, както музикантът ни дарява с един нов слух, така и поетът ни дарява с едно ново възприятие (в най-общия смисъл на думата).”<sup>19</sup>

Горепосочените думи на Сеферис са от голямо значение поради възможната аналогия, която може да се направи между мечтанието и поетическото изживяване. Защото, както вече стана ясно, в основата на поетическото изживяване стои катарзисът, пречистването от страха и състраданието, зануляването, съвършеното окръгляване на противоборстващите сили в името на едно ново жизнено начало. Не е ли това и същността на детското мечтание, което трябва да се раздели с познатото и от пролуката,

---

<sup>19</sup> Сеферис, Г. *Кои са гърците*. С., 2002, с. 41.

която позволява страхът, да надникне във вълнуващите светове на непонятното и да ги превърне в ново възприятие, в една въображаема и съблазнителна “terra nova”?

Страхът е обусловен от желанието да се разкрие тайнството на живота дотолкова, че поривът на въображението да си прокара път за нови и необичайни преживявания. Но само погледът в “selva oscura” е достатъчен, за да може желанието да се разтвори в мечтание. Защото още отгук детската фантазия има потенциала да гради и сътворява новия ред на света. А какво по-добре от сътворяването би дало най-точно определение за мечтанието? Ето как под благородното въздействие на състраданието и страха, дистанцирани чрез здравите стени на семейната среда, страховитият вой на глада и свистенето на нощния вятър ще се облекат в загадъчно очарование, с което приказното тайнство на живота ще се пречупи през криволичещите пролуки на детската фантазия. Именно тези моменти в романа свидетелстват за съществуването на сладостното въобразяване, което не е нищо друго освен сътворяване, изграждане на световите, които детето мечтае. Само че тук, за разлика от Прустовия герой, тръгнал по следите на внезапното възпоминание, малкият Петрос ще търси не толкова обектите на своите мечтания, а онова, което се намира около и сред тях и което всъщност бележи граничната линия на тяхното съществуване, параметрите, които го обуславят. Колкото до самото мечтание, неговата най-ясна и осезаема форма, извън общото чувство, съпровождащо процеса на интерпретация на спомена, се явява тайнството, изразено в съзаклятническото споделяне с избрани лица на събития и чувства, чиято значимост е близка на сакралното. Такъв е и смисълът на скривалището в гората, където събираните трофеи (всъщност само няколко изсъхнали трупове на умрели животни) са символи на тайнството, с което Артеми и Петрос са поставили началото на съюза, дал живот на едно друго съществуване, протичащо ведно с текущото и при все това различно от него, понеже не може да се отмери чрез времето, което е спряло, за да прерасне във вечност, а чрез съзнанието за една

тайна, чиято единствена цел е да държи детската фантазия будна и да маркира зоната на нейната неприкосновеност. Такава е и ролята на укриването (реално и чрез споделяне) – да отнесе част от богатството на детското въображение на място, където то ще остане непокътнато за разрухата. Следователно, подобно мумифициране на фантазната дейност би следвало да се разбира като опит за удължаване на живота, като усилие да се надвият решетките на историческото съществуване. И тук стигаме до най-същественото в проблема за мечтанието при Пруст и Венезис, което е и общото между тях: опитът да се преодолее времето чрез неговото заличаване, чрез снемането на онези представи, които определят същността му: неговата историчност и обреченост<sup>20</sup>. Това е и основното заключение, хвърлящо повече светлина върху проблема за мечтанието в двата романа. Именно с оглед и в непосредствена връзка с казаното дотук в следващата глава ще насочим вниманието върху проблема за съня като равнопоставен елемент в модуса мечтание-сън, през чието разглеждане се осъществява тълкуването на основните аспекти в практиките на спомена от детската възраст.

---

<sup>20</sup> Нека припомним и схващането на Женет относно заслугата на Пруст за преодоляването на разбирането за времето като диахрония: "... трябва да знаем, че да се намери времето отново означава да се отнеме. А в областта на критиката Пруст е един от първите въстанали срещу тиранията на диахронната гледна точка... Разбира се, не че трябва да се отрече историческото измерение на литературата – това би било абсурдно, - но благодарение на Пруст и неколцина други ние се научихме да разпознаваме ефектите на конвергенция и ретроактивност, а те също правят литературата обширна и съществуваща в единно време територия, която трябва да можем да обхождаме във всички посоки." (Женет, *Ж. Фигури*. С., 2001, с. 151).

## 2. Проблемът за съня като аспект от темата за изгубеното време в романите на Илиас Венезис и Марсел Пруст “Еолийска земя” и “На път към Суан”

Въвеждайки главата за съня като отделен аспект от практиките на спомена, ние се впускаме в сложна и донякъде опасна за морала на изложението нагласа, имайки предвид неизбежната близост на темата с постулатите на психоанализата, които мнозина считат за напълно овехтели, а на други им стига да се усмихнат, но на всяка цена снизходително, при едното ѝ изричане. Повечето от тях трябва са прави, и то заради набиващото се *на очи* фиксиране на научния интерес в една и съща посока и изчерпването на въпросите с едностранчиви и крайни обяснения. Но ние дължим много на психоанализата и преди всичко на К. Г. Юнг, който според уважавания от нас Мирча Елиаде е един от психолозите, които “доказаха доколко драмите на съвременния свят се дължат на дълбоката както индивидуална, така и колективна неуравновесеност на психиката, предизвикана до голяма степен от растящото обезплодяване на въображението.”<sup>21</sup>

И въпреки желанието да продължим в посоката, която начерта Елиаде, ние ще се ограничим с твърдението, че що се отнася до тълкуването на сънищата, сме съгласни с подхода на Юнг, който отчита индивидуалното и конкретното във всеки един от разглежданите случаи въпреки подлежащата на обобщения природа на сънищата. Освен това не бива да забравяме, че нашата цел не е защитата или – не на която и да е наука, свързана с въпросите на литературното творчество и ако все пак прибягваме до обобщенията на някои от тях, то се дължи на „естествения подбор”, който налага рефлексията при последователното изместване на темите.

Впрочем, използвайки защитата на методологията, основана на личния опит, ние спокойно ще отдадем на психоанализата заслуженото внимание, вземайки от нея всичко онова, което я прави ценна за тълкуването информация. Затова, без да се впускаме в

---

<sup>21</sup> Елиаде, М. *Образи и символи*. С., 1980, с. 17.

теоретични отклонения, засягащи връзката между сънищата и света на несъзнателното (те са, по наше мнение, известни дори и на онези, чиито допир с въпросите на психоанализата може да се окачестви като нищожен), ние само ще заявим, че такава връзка действително съществува и именно нея предстои да разгледаме в настоящата глава, но с оглед на съпричастността ѝ към въпросите, свързани с практиките на спомена в двата романа.

И така, нека се върнем отново на наблюдението от предишната глава, според което Венезис извежда спомена, използвайки разтегливостта на времето. Този метод, както вече споменахме, наподобява разказването на сънища, при което е налице несъответствие не само между реалността на съня с тази, която описва разказът (едната несъмнено принадлежи на несъзнателното, а другата – на съзнателното), но също (и по аналогия) и в позицията на субекта.

Башлар например съвсем разумно, струва ни се, определя сънищата като пасивни. Според него дистанцията между съня и неговия свят, и сънуващия е огромна – дотолкова, че сънуващият не може да участва в съня си. Той го възстановява *post factum* като го разказва, а не съпреживява.

“Разказващият сънищата си се радва понякога на своя сън като на оригинално творение. В него той съзира една делегирана необичайност и е също така твърде изненадан, когато някой психоаналитик му каже, че друг мечтател е познал същата “необичайност”. Убеждението на сънуващия съня, че е преживял съня, който ни разказва, не бива да създава у нас илюзии. Това е привнесено убеждение, което се засилва всеки път, когато сънят се разказва. Със сигурност липсва идентичност между субекта, който разказва, и субекта, който сънува.”<sup>22</sup>

Това твърдение обаче може да се приеме безусловно едва тогава, когато добавим, че съществува също и разлика между *реалността на съня и съня на реалността*. Тя се равнява на убедителността на предното съждение на Башлар, взето с обратен

---

<sup>22</sup> Башлар, Г. *Поетика на мечтанието*. С., 1994, с. 14.

знак. По-просто казано, освен вече явната опозиция между съня и мечтанието като два различни подхода към спомена, тук трябва да бъде направено и разграничението между действителността, която разкрива съня и действителността, видяна (преживяна или наново преживявана) като сън. Разликата се състои в това, че в първия случай, по примера на Башлар, наистина можем да говорим за съществуването на дистанция между сънуващия и света на съня. Това е така, защото, поне на пръв поглед неговото съзнание не взима никакво участие в случващото се. Тук неговата роля е иззета от подсъзнателните съдържания, чиято реализация и опит да се компенсират известни разлики и липси от света на съзнателното имат най-широко приложение тъкмо в сънищата, където намесата на съзнанието е под въпрос. С две думи, единствено в сферата на съня, подпраговите съдържания легализират своето съществуване и добиват значение, равносилно на значението от съответната надпрагова (съзнателна) картина. Какви са отношенията между двете е по-скоро проблем, който не би следвало да ни засяга в момента. По-важното е да установим, че за подсъзнателното реалността на съня е онова, което е за съзнателното конкретната обективна действителност. Но дори и така човек остава с впечатлението, че мястото на сънуващия е наистина встрани от противоборстващите или взаимоспомагателни сили (липсата на сигурност по въпроса ни кара да предполагаме и двете), които бушуват от двете страни на праговата психика. В този смисъл твърдението на Башлар, че сънищата са пасивни ще звучи вярно само за сферата на съзнателното. Защото там, където протича тяхната реализация, а именно в света на несъзнаваното, те биват точно обратното. Пасивен в случая остава единствено сънуващият, който, припомняйки съня си, не може да промени нищо от неговата същност, без да се опре на спекулации от страна на въображението. Ето как стигнахме отново до общата тема за спомена, от една страна (сънят бива припомнян), и до тази за мечтанието като част от неговите практики, от друга. Несъмнено онзи, който разказва преживяното в съня си се намира в състояние на съзнателност. За

него разказваното е спомен, т.е. нещо, което мисли, че е преживял в някакъв отминал момент. Дори и да съществува дистанция най-вече по отношение на това, че не е възможно субектът, намиращ се в будно, сиреч съзнателно състояние, да преразкаже с точност онова, което е изпитал в даден момент на подсъзнателното си съществуване, тя като че ли засяга повече двете страни на праговата психика, отколкото самия сънуващ. Но това усещане за безучастност е чиста илюзия, поне що се отнася до ситуирането му в така очертанния триптих, тъй като мястото му не е някъде встрани, а в центъра, в самата точка на единение между подсъзнателното и съзнателното начало. Именно сънуващият, въпреки безсилието си да контролира потиснатите съдържания в съня си, може да прояви активност в съзнателното си отношение спрямо реалността на съня. Това става възможно благодарение на напрегнатото му въображение, което в будно състояние не спира да търси остатъчните образи и усещания от преживяното. Оттук стигаме и до убеждението, че към творчеството на Венезис можем да отнесем първия от аспектите на съня, в който художествената реалност е съчленена от безкръвните сенки на образите от сънищата. Личи най-вече в изобразяването на човешките характери, при които липсата на психично развитие е компенсирана от приказния ореол, който им придава едновременно очарование и недостижимост. Затова и художествените образи могат да се разглеждат единствено в целостта на историята, към която принадлежат, извън нея те стават още по-нереални, още по-далечни стават световите, от които изплуват. Въпросното наблюдение важи както за героите, които имат пряко отношение към общото развитие на сюжета (такива са всички членове на семейството, тъй като присъствието им остава валидно до историческия завършек на романа – бабата и дядото, майката и сестрите на Петрос), така и за онези, около чийто живот са формирани отделни истории и които са външнопоставени на интимната семейната среда – например Стефанос самарджията, Йосиф и др., а също и роднините, идващи за малко от града). Тази констатация намира двойно потвърждение в историята за дядо

Йосиф, който мимо волята си остава завинаги в земите на Анадола, сякаш за да затвърди убеждението, че принадлежи именно на света, описан в романа и с това остава чужд и затворен към този отвън. За тази черта на изображението говори тенденцията към анонимност, към интровертност на образа, чийто живот постепенно се слива и става част от заобикалящия го свят за сметка на индивидуалното и строго отличимото в него:

“А когато дърветата, които възкресяваше, станаха безименни, научи се да ги преживява по-дълбоко, не като желаниа, които не са били задоволени. Вече стана техен истински приятел познаваше ги едно по едно, помнеше годините, когато беше присадил всяко едно, обстоятелствата. И така, с изучаването на дърветата, с проследяването на тяхното възкръсване в света, с преживяването на всичко това полека-лека животът му придоби някаква цел. Отдалечи се от хората, стана едно с дърветата. Стана и той като тях, едно голямо старо дърво, което благославяше и закриляше малките си приятели. Вече не го беше грижа за нищо друго от световните неща. Нито знаеше какво става със света отвъд Киминдения, нито вече искаше да научи...”<sup>23</sup>

Тази затвореност на героите към световите, чужди на описвания от разказвача, предопределя и тяхната неприспособимост към реалния живот, говори за непригодността им към повествования, различни от наличното. Те винаги ще стоят на границата на едно присъствие, подобно на анонимните дървета, които присажда Йосиф. Нещо повече, ние не бихме могли да ги възприемем като отделни човешки фигури, като характери, подлежащи на развитие. Тяхното субективно значение е толкова нищожно, че осъзнаването им като отделни индивиди става възможно единствено чрез идентифицирането им със заобикалящата ги среда, на която принадлежат. Така може да се говори за идентификация на одушевените и неодушевените образи, за

---

<sup>23</sup> Везизис, Ил. *Еолийска земя*. С., 1983, с. 63.

своеобразно приравняване на мястото, която те заемат в душата на разказвача.

Наблюдението намира отзвук в думите на гръцкия критик Костас Стериопулос, според когото склонността към обобщенията у Венезис се проявява в липсата на завършеност на човешките характери, в представянето на отделния индивид чрез принадлежността му към масата, към анонимната тълпа.<sup>24</sup>

И макар да визира най-вече романа “Номер 31328”, без съмнение можем да кажем, че същото важи и за “Еолийска земя”, в която е налице одухотворяването на природата, от една страна, и деперсонализацията на героите, от друга. И тук трябва да уточним, че под последния термин имаме предвид тъкмо липсата на психичен живот, за която писахме, а не просто липсата на каквато и да било индивидуалност на художествените образи. Тази забележка е необходима, защото подобна индивидуалност не само че съществува, но тя е по неправдоподобен начин подсилена от обаянието, което тези герои упражняват върху читателя. Впечатлението се потвърждава от неволното възхищение, с което следим тежките стъпки на жестоките иначе, но милостиви към човешкото страдание “контрабанджии”. Нека си припомним как страшният Андонис Пагидас се принизява до мястото, което заема в очите на другите безразсъдният самарджия, спасявайки го от подигравките на търсещата сензации тълпа, или пък неочакваната милост, която проявява Лазос към семейството на болната родилка. Подобна щедрост човек не би могъл да очаква от обикновени разбойници. И въпреки че постъпките на тези “хора на страстта” имат и друго психологическо обяснение, към което в тази част на есето няма да се насочваме, тяхната неправдоподобност говори за едно, и то е близостта на героите от “Еолийска земя” с тези, които познаваме от легендите. Всички те бъдат еднакво възхищение, страх или съжаление както у нас, така и у героя-разказвач. На първо място, разбира се, у него. В тази връзка нека припомним на

---

<sup>24</sup> Вж. Стериопулос, К. *Междувоеенната проза*. Атина, 1998, с. 357 (Στερνιόπουλος Κ., *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία*. Αθήνα, 1998, σ. 357).

читателя и представянето на Дорис, която, като представителка на враждебния чуждестранен свят, носи и цялото очарование на непознатия север:

“Отвъд дъбовете, отвъд Киминдения, отвъд планините на нашия край, отвъд вятърните мелници шестува голямото море. Там е и мрачната страна, дето я наричат Океан. Там мъглата все си седи над водата, там няма златно слънце, сини облаци. Само мътна мъгла. И там отвътре, от страната на мъглата, излиза полека-лека, влажна като дъжд, излиза от мъглата и все повече идва насам, все повече се приближава – това е момичето от далечните острови, момичето от Океана.”<sup>25</sup>

Четейки горните редове, на нас ни се струва, че сме попаднали в мъгливия дъх на приказка, където появата на Дорис прилича на видение, изплуващо от фантастичните светове на най-жадното въображение. В него феята, облечена в сребро и злато, излиза от влажната мъгла на студено езеро и така, под напрегнатия взор на погледа, търсещ увереност, бавно и тържествено, обвити от загадъчната пелена на зрителната илюзия, добиват плътност очертанията на бленувания образ. Метафората за дъжда препраща съзнанието именно към подобна асоциация, настояваща върху цветовата близост на водните изпарения със слабата светлина, която издава среброто. И въпреки изкушението да поведем вниманието към темата за другостта, към която несъмнено е отнесен образът на Дорис, тук ще се задоволим само да кажем, че на липсата на цветове и багри в чуждата земя, тук контрастира един свят на искрящи и контрастни тонове (в това отношение алюзията към златото е не само валидна, но и подчертава неговото превъзходство пред химичния състав на среброто).

Както изображението на Дорис, така и всички останали изображения на героите в романа “Еолийска земя”, са обусловени от романтичното чувство на разказвача към съвкупното време на отминалите дни. В този смисъл можем да говорим за паралелизъм

---

<sup>25</sup> Венезис, Ил. *Еолийска земя*. С., 1983, с. 112.

между възприятината система и механизмите на изразяване, проявен на нивото на външните факти като паралелизъм между съвкупността на спомена и тази, която обуславя ориентацията към статичните модели на художествените образи. Ако се вгледаме в тях, ние ще установим, че и те, подобно на чувството, което обуславя формите на припомняне, са представени едностранчиво и участват поравно в митологизираната съвкупност на повествованието. Тук реалистичното отношение към разказа е заменено с един вид приказно настроение, със “сетивната сънливост”, за която писа Карандонис<sup>26</sup>. Разказвачът потапя цялото си същество в безплатната обвивка на бляна и не дава ясен израз на чувствата си към него, прибягвайки, както това става при Пруст, до анализиране и подробно описание на най-слабите психически промени. В този смисъл художествените образи и въобще цялото повествование на романа се явяват като еманация на предхождащата ги реалност в съответното поле на авторовата памет. Затова можем да кажем, че без изключение, героите на “Еолийска земя” отразяват в еднаква степен идеалистичната нагласа на разказвача към света на спомена. Във връзка с това би било редно да се запитаме дали подобна нагласа към приказното и чудноватото се наблюдава и у Пруст, и въобще какви са особеностите на изображението в “На път към Суан”.

По този повод можем да кажем веднага, че подобно митологизиране тук липсва, че тъкмо обратното – налице е своеобразен субективен реализъм, характерен дори за случаите, на които е присъщо някакво романтично чувство. Така например описанието на физическите черти на бабата се отличава с обективизъм (всъщност това определение е доста силно, като се има предвид, че у Пруст и най-незначителното събитие или наблюдение, дори да е представено с фотографска точност, каквото е например описанието на църквата в Комбре, е точно отражение на дълбоките, интимни усещания на героя, пренесени в точния нюанс на

---

<sup>26</sup> Карандонис, А. *Прозаици и прозаически творби на поколението на трийсетте*. Атина, 1977, с. 137-138 (Καραντώνης Α. *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*. Αθήνα, 1977, σσ. 137-138).

чувството), въпреки любовта и милата симпатия, които прозират в цялостното отношение на героя към нея:

“Аз не знаех, че не толкова малките отклонения на дядо от предписания режим, а крехкото ми здраве и липсата на воля, вдъхващи ѝ опасения за бъдещето ми, натъжаваха дълбоко баба по време на безкрайните ѝ следобедни или вечерни разходки, докато сновеше напред-назад из градината, обърнала към небето хубавото си лице с тъмни набраздени страни, които с напредването на възрастта бяха станали почти лилави, подобни на угарите есен, и по които винаги съхнеше неволно някоя сълза, причинена от студа или някоя скръбна мисъл.”<sup>27</sup>

От горните редове става ясно, че топлите чувства на разказвача към Батилд не му пречат да вмести в нейното описание и някои наблюдателни бележки, отнесени към онази част от физическите ѝ черти, която прави още по-болезнен спомена за нея. Разбираме го по тъгата, която сравнението за есенните угари внушава на читателя, карайки го да осъзнае страховития намек за близостта (чрез смъртта), свързваща старостта на човека със сезона на есента. Така можем да кажем, че обективните наблюдения на разказвача относно героите легитимират неговото присъствие в романа и разкриват сложната му нагласа към реалността на спомена. Нека си припомним, че именно поради различния си дух Батилд е така обичана и ценена от младия Марсел, и поради същите тези причини – дразнена и подигравана от страна на някои от роднините си.<sup>28</sup> (Тук изображението на героинята препраща съзнанието ни към образа на бабата от романа на Дидо Сотириу “Мъртвите чакат”, в чийто портрет откриваме много от “младежката чувствителност на духа”, стояща в странно противоречие с житейския ѝ опит и традиционната представа за жената като неравнопоставена на мъжа.<sup>29</sup>) В крайна сметка у нас надделява

<sup>27</sup> Пруст, М. *По следите на изгубеното време. На път към Суан*. С., 1984, с. 31.

<sup>28</sup> Пак там, с. 30.

<sup>29</sup> Преводът е мой: «Баба притежаваше само бръчките и облеклото на старите жени. Сърцето ѝ си оставаше младежко, свежо, неспокойно... Беше пътувала из Средния Изток и детските си години бе прекарала в Константинопол. Този контакт с народите от Изтока бе разбунил фантазията ѝ и я бе дарил с блаженство и с цяло куп от впечатления, от които ние,

впечатлението, че тъкмо чрез точните нюанси на чувството към даден образ, чрез констатацията за значенията му в психиката на разказвача, се изяснява и самата негова същност, която е и обект на възпоминанията му<sup>30</sup>. Защото, както вече беше показано и както сочи недвусмислено заглавието на романа, у Пруст е налице преследване на онези моменти от живота на разказвача, които са били белязани от повика на някакво интимно чувство. Подобни усещания към реалността на спомена са характерни и за Венезис, но тук сходствата на двамата автори се изчерпват, за да се даде път на специфичното и уникалното в подхода на всеки един от тях към спомените от детството. В този смисъл е редно да спазим известен паралелизъм и да се насочим към съответния образ от “Еолийска земя”, отговарящ на аналогичното място на бабата в кръга на семейната йерархия. Нека разгледаме следния откъс:

“Изглежда, че всички баби са мили създания, ама пък моята баба беше най-сладката и най-кротката личност сред всички баби на света. Понесе заедно с дядо всички горчивини и всички трудности на живота, редом с него видя да възрастват година след година децата, внуците, дърветата, лозята. Въпреки това дори в дълбока старост отношенията й с нашия дядо имаха същия устав както на младини... Когато дядо влезеше, винаги трябваше първа да се надигне да го

---

децата, пиехме жадно като от прохладен извор (Н γιαγιά είχε μόνο τις ρυτίδες και το ντύσιμο της γριάς. Η καρδιά της έμενε νεανική, ανθηρή, ανήσυχη... Είχε ταξιδέψει στη Μέση Ανατολή κ'είχε ζήσει τα παιδικά και τα νεανικά της χρόνια στην Πόλη. Αυτή η επαφή με τους λαούς της Ανατολής της είχε εξάψει τη φαντασία και της είχε δώσει τη μακαριότητα κι έναν πλούτο εντυπώσεων, που για μας τα παιδιά ήταν πηγή δροσερή κι αχόρταστη» ). Сотириу, Д. *Μъртвите чакат*. Атина, 1962, с. 31-32. (Σωτηρίου Δ. *Οι νεκροί περιμένουν*. Αθήνα, σ. 31-32).

<sup>30</sup> Изхождайки от “Една любов на Суан” в “Епопея на субективността” Богдан Богданов изтъква наличието на парадокс в изображението на образите: На липсата на власт и самоинициатива от страна на героите (доколкото те зависят изцяло от съзнанието на разказвача), е противопоставена онази динамика, която ги “извежда” в контекста на човешкото действие: “...Вкарана в романовата структура, тази лирическа гледна точка руши отвътре и категорията на героя. Защото предполага герой-наблюдател, комуто единствено може да се случи събитието –разкритие. Останалите герои на Пруст са по-скоро марионетки и това е толкова по-абсурдно, след като техните постъпки са анализирани като живи човешки действия. Човешката постъпка у Пруст е само повод. Едва набелязана, често тя е само пример, за да може разказвачът да се отдаде на аналитическо неистовство, на гонене на вътрешното основание. Човекът у Пруст е анализиран дълбоко, представен е релефно, но не е романен герой...” – В: *По следите на изгубеното време*. С., 1984, с. 13.

посрещне, винаги права – не само за да ни научи да го почитаме, но и понеже това тя чувствуваше като свой дълг.”<sup>31</sup>

И най-беглият поглед върху горепосочения фрагмент може да установи, че в изображението на бабата, за разлика от „аналогичния” образ у Пруст, липсва и най-малкият намек за реалистично отношение към обекта на спомена. И ако Пруст търси възпоминанието в детайлите, отразявайки с дискретната радост на учен конкретните им проявления в описанието на даден образ, то у Венезис е налице тъкмо обратното. Образите тук напомнят на стари портрети, избледнели от времето, но запазени завинаги в паметта на героя като неизменни и фиксирани форми. Сякаш нищо не може да наруши мълчаливото им присъствие в полето на спомена. Сякаш става въпрос за същия устав, препратен към механизмите, направляващи вкуса на паметта към статичните и спокойни състояния (и ако отново разгледаме пирамидата на семейната йерархия, ние ще открием същата склонност на паметта да подрежда и класифицира обектите на спомена, защитавайки ги по този начин от разрухата на времето). За разлика от Прустовите герои, които са описани в движение, подобно на геометрично тяло, въртящо се и разкриващо даден детайл в зависимост от промените на перспективата (точно така, както камбанарията в Комбре или която и да е друга камбанария изниква пред погледа и осветява пейзажа на спомена като “ориентировъчна точка”, разчитайки на светлината, която идва от контраста между обектите и пространството), тук образите се разглеждат в обобщения вид на човешки типажи, надмогнали своя исторически момент и разтворени в несъществуващо време.<sup>32</sup> Не защото не може да се отмери, а поради това, че в равните интервали, бележещи смените на поколенията, в неизменното редуване на живота и смъртта, времето надмогва собствената си историчност и

<sup>31</sup> Венезис, Ил. *Еолийска земя*. С., 1983, с. 17.

<sup>32</sup> Показателни са думите на К. Стериопулос относно превеса, който взема при Венезис изображението на масата: ... “Защото по-добре от отделните лица, Венезис “задвижда” групата и тълпата... Поради една вродена склонност към обобщаване и поради дълбокото общение с безличната тълпа, Венезис рядко дава завършен вид на човешките характери. («Γιατί ο Βενέζης, καλύτερα απ’ τα άτομα, κινεί την ομάδα και το πλήθος... Από μια έμφυτη τάση προς τη γενίκευση κι από μια βαθύτερη επικοινωνία με την απρόσωπη ομάδα, ο Βενέζης σπάνια ολοκληρώνει ανθρώπινους χαρακτήρους...») Вж. Стериопулос, К. *Междувоеенната проза*. Атина, 1998, с. 357 (Στεργιόπουλος Κ. *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία*. Αθήνα, 1998, σ. 357).

се превръща в безкрайност, във „време“ извън времето. И наистина, героите у Венезис са сякаш извадени от магическото поле на някоя приказка, песен или народно предание, доколкото животът им се вписва в целостта на колективното съзнание, към което принадлежат и още по-нататък – в целостта на света, който обуславя историческото им съществуване<sup>33</sup>.

В техните портрети липсват светлосенките, психологическите им черти се разгръщат в рамките на диалектичната представа за доброто и злото. И ако въобще може да се говори за психологически особености на героите, то те би следвало да се разглеждат в контекста на народната психология, към която са отнесени, без оглед на проявите, насочени към частното и индивидуалното в изображението им. Затова образите у Венезис трябва да се мислят винаги чрез групата или колективната общност, с която са свързани от две страни. От една страна те съставляват етническият модел на малоазийските гърци, и от друга – изграждат полето на спомена, мислен при Венезис като съвкупна и неделима реалност. Оттук идва и невъзможността да ги разглеждаме като реалистични, обективно представени образи. Понеже без изключение, героите на Венезис носят у себе си нещо от лиричната протяжност на спомена.

Не така стоят нещата при Пруст. Липсата на реализъм тук замества прецизираното и детайлно спрямо възникналото възпоминание (затова на пръв поглед частично и непълно, а всъщност разположено изцяло върху преследваното чувство) изображение на героите, където цялостната ни представа за тях е изградена тъкмо чрез експонирането на някой психологически

---

<sup>33</sup> Интерес представляват в това отношение и думите на Петрос Харис, който нарича творчеството на Венезис една голяма “национална приказка”: “Една голяма приказка, национална приказка, представлява тази част от творчеството на Венезис.” («Eνα μεγάλο παραμύθι, - εθνικό παραμύθι, - είναι το μέρος αυτό του έργου του Βενέζη»). Харис П. *Илиас Венезис*, Неа Естия, т. 96, бр. 1139, с. 2. (Π. Χάρης, *Ηλίας Βενέζης*, Νέα Εστία, τόμ.96, τ. 1139, σ. 2. От друга страна, според М. Г. Меракли една от проявите на приказния елемент в творчеството на Венезис е изображението на човешките образи, които са представени схематично и “условно”: “Отбелязвам, че неспособността – нежеланието на Венезис да изгражда завършени характери напомня схематичността и условността, с която биват представяни приказните образи. (Σημειώνω πως και η αδυναμία – η απροθυμία – του Βενέζη για τη διαγραφή ολοκληρωμένων χαρακτήρων θυμίζει τη σχηματικότητα και συμβατικότητα των παραμυθιακών μορφών.») Меракли, М. Г. *Трилогията на Венезис*, Тетрадиа евтинис. Атина, 1978, Мераκλή, Μ. Γ. *Η τριλογία του Βενέζη*, Τετράδια ευθύνης. Αθήνα, 1978.

момент и въобще на всички дребни неща, които ги отличават един от друг и ги правят незаменими и пълнокръвни характери. Ако разгледаме например образа на госпожа Октав, ние ще се убедим, че той дължи много от свежото си присъствие на всички онези „чепатости“, които правят характера ѝ да изглежда особен спрямо останалите:

“Чувах в съседната стая леля, която си приказваше сама полугласно. Тя винаги говореше съвсем тихо, защото си въобразяваше, че нещо в главата ѝ се е откъртило и се клатушка и ако говори много високо, може да го събори. Но дори когато беше сама, тя никога не оставаше дълго време без да каже нещо, защото беше уверена, от друга страна, че това е здравословно за гърлото ѝ... освен това, живеейки в пълна неподвижност, тя отдаваше изключително значение на най-дребните си усещания. Те придобиваха такава подвижност в съзнанието ѝ, че ѝ беше невъзможно да ги задържи и по липса на довереник, с когото да ги сподели, си ги съобщаваше сама на себе си под форма на нескончаем диалог, с който се изчерпваше всъщност цялата ѝ деятелност...”<sup>34</sup>

От горните редове се вижда колко много информация и потенциален психологически материал може да даде една единствена черта от характера на госпожа Октав – навикът ѝ да си говори сама. Тази нейна странност е намерила трайно място в паметта на Марсел тъкмо поради факта, че се е отличила от множеството представи, свързани с поведението ѝ. Именно посредством представата е възможно да се изградят пълнокръвни и достоверни човешки характери, тъй като по този начин се опростява възприемането им. Този възглед Пруст посочва във връзка с разсъжденията на героя относно литературното творчество, изложени пространно в “По следите...” по повод на въздействието, което упражнява процесът на четене върху съзнанието му (Вж. с. 105). Става въпрос за убеждението, че действителните образи губят много от своята същност, понеже се възприемат чрез сетивата и

---

<sup>34</sup> Пруст, М. *По следите на изгубеното време. На път към Суан*. С., 1984, с. 70.

това възпрепятствува изграждането на представата за тях поради факта, че двете – сетивното възприятие и представата – принадлежат на противостоящите понятия за материя и дух. Така, говорейки всъщност за белетриста, който хитроумно е заменил “тези непроницаеми за душата части с равно количество нематериални части”, Пруст неволно, може би, хвърля светлина върху онези въпроси от практиките на спомена, които ни разкриват механизмите, направляващи изграждането на образа. И понеже споменът за навика на госпожа Октав да говори сама на себе си е засвидетелствуван като реален в паметта на разказвача, достатъчно е, подобно на белетриста, който заменя действителните явления с въображаеми, около действителното събитие, отбелязващо моментите на нескончаем монолог да бъде сътворена цяла поредица от представи, които да съживят и обогатят иначе избледнелия от спомена образ. Така странната привичка на госпожа Октав се явява като ядро и задействащ механизъм за изграждането на жив и интересен характер. Само по този начин – чрез силата, която дава въображението, е възможно да бъдат възкресени героите на отминалите времена. Нещо повече: прибягвайки до съзидателната мощ на фантазията, Пруст възкресява не толкова относителните събития от живота на героите, колкото чувството, което е извиквала представата за тях в съзнанието на разказвача. Ето как, едно свежо и неповторимо хумористично чувство е изтласкало на заден план милозливото чувство от спомените.

Този хумор извира от същата сърдечна нагласа на героя към представяните образи, отразявайки не толкова истинността на явленията, колкото собствената му душевна нагласа. Това личи и в моментите, показващи снизходителното отношение и жалкото чувство за превъзходство на “дядовата братовчедка” към Суан, а също и в онези, реконструирани трогателните чудатости на Селин и Флора, отнесени поравно към умствената притъпеност на съзнанието им и свойственото им очарование:

“Двете сестри на баба, стари моми, които се отличаваха с нейното благородство, но не притежаваха острия й ум, заявиха, че

не проумяват как дядо може да изпитва любопитство към така нареченото “злободневие”, дори то да представлява исторически интерес, и изобщо към каквото и да било, ако не бе пряко свързано с естетически или нравствени проблеми. Тяхното съзнание беше до такава степен далеч от всичко, което от близо или отдалеч засягаше светския живот, че щом разговорът на масата заемеше несериозен или дори само по-делничен тон, без те да могат да го насочват към любимите си теми, самото им слухово сетиво, убедило се с течение на времето, че в този миг става излишно, даваше отдих на рецептивните органи, излагайки ги по този начин на явна опасност от атрофиране. Ако в такъв момент на дядо се наложеше да привлече вниманието на двете сестри, то той трябваше да прибегне до физическите способности, прилагани от лекарите по душевни болести спрямо болезнено разсеяните пациенти: да почука няколко пъти по чашата с острието на ножа, като същевременно ги извика внезапно по име и се обърне към тях – силни средства, които психиатрите често пренасят в обикновените си лични отношения с нормални хора отчасти по професионален навик, отчасти защото смятат всички за малко смахнати...”<sup>35</sup>

В подобен комичен контекст са вметени и “остроумните” подмятания на лелите по повод един подарък на Суан към семейството:

“– Нали знаете, същият този Мольоврие, за когото той казва: “Никога не съумях да видя в тази дебела бутилка друго освен лимфа, простащина и глупост.” – “Дебели или не, аз знам бутилки, които са пълни със съвсем друго нещо! – прекъсна го леля Флора, която на свой ред държеше да благодари на Суан, защото виното “Асти” беше подарено и на двете. Селин се засмя.” – Суан поде озадачен...”<sup>36</sup>

Изглежда успехът, който постига Пруст при извеждането на комичното в даден образ, се дължи не само на усета му към нетипичното или годното за изложение в него, но и на умениято

---

<sup>35</sup> Пак там, с. 40.

<sup>36</sup> Пак там, с. 45.

една сложна психологическа бележка да бъде представена като съвсем обичайна реплика, толкова простодушна, че да звучи така, както би я описал някой слабо заинтригуван човек, поддаден на внезапно споходила го мисъл. Освен свидетелство за писателско дарование обаче, хуморът в “По следите” отразява и реалистичната, макар и също толкова свойствена, и в крайна сметка очарователна нагласа на писателя към обектите на възпоминанията.

Наблюдението, засягащо механизмите за изграждането на художествените образи при Пруст, се откроява като твърде важно за хода на тълкуването поради това, че ни препраща към една съществена черта на авторовата памет. Тя има връзка със съня и точно с онова, което бихме могли да наречем негова противоположност, а именно – със състоянието на будност, което взема превес при Пруст и служи еднакво добре както на автора, дарявайки мисълта с точна и триизмерна “оптика”, така и на самите образи, които са представени живо и които, за разлика от героите на Венезис, не могат да се нарекат обобщени типажи. Това обаче не пречи на разказвача на “По следите...” да реконструира човешките образи от гледна точка на отношението им към неговото семейство, а когато става дума за членове на семейството – от гледна точка на отношението им към собствената му личност. По този начин в изобразяването на героите изпъкват само онези моменти от психологическия им фон, които са влезли в допир и са станали част от духовното обкръжение на младия Марсел.

С оглед на казаното за Венезис по повод на обобщените и типологизирани характери тук липсва каквото и да е приравняване и свеждане на индивидуалното до проявите на общото, и ако все пак може да се говори за обобщени характери, то това е възможно единствено в контекста на междуличностните отношения в семейството и няма нищо общо с представите за света изобщо.

И въобще, при изобразяването на героите Пруст е реалист (винаги обаче трябва да държим сметка за особения, субективен обективизъм на Пруст) и дори нещо повече – неговият разказвач, който е в действителност самият той (тук автобиографичната следа

е неоспорима) е от онези социални типове, които добиват представа за собствената си личност чрез отношенията си с другите и си дават относително ясна сметка за “социалния” характер на общественото устройство. Тук още веднъж, при това неволно, се натъкваме на онази способност на Пруст да поддържа в състояние на будност (става дума за психична нагласа, която би могла да се определи като съзнание за историчността и социалната роля на субектите) съзнанието, интерпретиращо спомена. Затова не бива да се учудваме, когато срещаме в “На път към Суан” философски отклонения, подобни на следното:

“Дори в най-незначителните си прояви ние не сме едно материално цяло, еднакво за всички, с което всеки трябва само да се запознае, както със съдържанието на завещание или с текста на поемни условия. Нашето социално аз е продукт на хорската мисъл. Дори най-простото действие, което ние назоваваме “да видим някой познат”, е до голяма степен интелектуална дейност. Ние изпълваме физическата външност на личността, която виждаме, с всички наши представи за нея в и цялостния ѝ портрет безспорно именно те вземат превес...”<sup>37</sup>

И макар в горните мисли да става ясно, че човек възприема света чрез собствените си представи за него и че подобно твърдение би означавало превес на субективизма, фактът че съществуват разсъждения, посветени на “нашето социално аз”, вече говори за един по-обхванат поглед към проблемите на обществото. Това проличава и във вкуса на разказвача към светския тип личности, към изтънчените прояви на естетизъм и ерудиция на Суан по отношение на въпросите, свързани с изкуството (Суан може да назове точната датировка на някоя картина и обстоятелствата около нейното рисуване, но никога не коментира художествената ѝ стойност, може би поради евентуалното “принизяване” на качествата ѝ, когато съответното наблюдение трябва да бъде изречено пред хора, чиито представи за изкуството са от “по-долно”

---

<sup>37</sup> Пак там, с. 37.

естество). При всички случаи, накъдето и да насочим вниманието си, ние се натъкваме отново на откритието, изразено в наличието на рефлексия от страна на героя-разказвач за социалната роля на субектите. Нека припомним, че авторът сам анализира и дава обобщена картина на “буржоазния” манталитет, според който е неприемливо и дори осъдително безразборното движение между отделните касти, също както е неприемлив жалкият стремеж на господин Льогранден към някои височайши особи от околностите на Комбре. Оттук състоянието на будност най-общо казано може да се определи като осъзнато отношение на автора към социалната обусловеност на субекта. Вследствие на това образите в “Последите...” сякаш сами оживяват пред очите ни. Те толкова добре запълват своето историческо съществуване, че за нас е невъзможно да изградим представата си за тях, без да прибавим към нея обстоятелствата, при които е възникнала.

Така например ние не можем да си представим прислужницата на Леони, без да извикаме във въображението си всички моменти, в които нейната личност малко по малко е запълвала предварителната ни, затова и относителна представа за нея, както и случаите, в които дори само уханието на гозбите ѝ е съдействало тази представа да бъде допълнена чрез едно своеобразно “усещане за Флоранс”.

В този смисъл, освен всички останали прояви на будност, тук можем да добавим и понятието за “сетивната будност”, която по някакво стечение на обстоятелствата идва да се противопостави на “сетивната сънливост” у Венезис и да изгради по този начин двуполюсният модел, в който се вписват реалностите на двата романа.

И едва изrekli горното, бързаме да пристъпим към следващото разсъждение, а именно, че връзката на двамата автори със съня се основава на една обратна зависимост, изразена в присъствието или – не на всичко онова, което определя съня като аспект в практиките на спомена и функционална среда за изграждането на повествователното единство. Ако например

обобщим казаното дотук във връзка с проявите на будността у Пруст, ние ще забележим, че освен основната от тях, свързана с особеното реалистично отношение на автора към света на спомена, намерило място в редица особености на стила и техниките на изображението (такива бяха извеждането на нетипичното и комичното у героите, вкусът към светския живот и социалната обусловеност на субектите, както и осезателната представа за много от описваните образи, основана на асоциации, но и на самото сетивно възприятие), тук е налице и общото впечатление за образа като за оптически подчертан обект, чиито ясни форми се разкриват главно чрез силата на въртене, позволяваща на даден обект да бъде наблюдаван от много страни, за да се постигне една единствена представа за него – тази, с която ще се избистрят качествата и неповторимата му същност в „разфокусираното око” на наблюдаващия, което може и да се излъже. Така например първоначалната представа, която дава авторът за Льогранден, а също и тази за Флоранс, съвсем скоро чрез “въртеливостта”, която значи и промяна на перспективата, престава да съществува като такава, свързвайки единия с понятието за приятен събеседник и желан компаньон, а другия – с неподлежимата на разискване добросърдечност, и се превръщат в тяхна противоположност, представяща снобизма и жестокостта като новоразкрити черти от техния характер. И тук нещата се припокриват. Чрез движението и смяната на перспективата е възможно да „се натрапят” онези елементи от същността на даден образ, които, поради това че се отличават от общото цяло, да изградят една по-честна представа за него. Така образът ще изпъкне и ще позволи и на нас да го видим с яснотата на широко отворените очи, на отърсената от напрегнати предположения мисъл. Чистотата на образите е толкова голяма (разбира се, става въпрос за една своеобразна видимост, за чисто зрителната представа, която носят със себе си очертанията на даден образ, при това без да се прибегва до физическото му описание), че

създава усещането за внезапно вдигнала се планинска мъгла, разкриваща пред очите ни ясна, окъпана в нови цветове картина.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> По повод на персонажите в “По следите...”, в своето есе “Интелектуалецът и другият” Хосе Ортега - и - Гасет прави интересно сравнение, отнасяйки творчеството на Пруст и Стендал така, както последните се отнасят към особеностите на примитивизма и импресионизма в живописата. Бихме искали да припомним думите на испанския философ и да ги анализираме впоследствие, за да се избегне недоразумението, което би могло да възникне относно възприемането на персонажите.

“Следователно като живописен стил импресионизмът се състои в това, че отрича външната форма на реалностите и пресъздава вътрешната форма, вътрешната хроматична маса... Поради тази причина човек трябва да подхожда предпазливо, приближавайки се до Стендал. В много отношения двамата писатели представляват два полюса и са антагонисти. Стендал е преди всичко човек на въображението: измисля интригите, ситуацияите и персонажите. Не копира нищо: всичко в него се решава от фантазията, една суха, съсредоточена фантазия. Неговите души са толкова “обмислени”, както би могла да бъде линията на една мадона в картините на Рафаело... Персонажите на Пруст, напротив, са лишени от силует, те са по-скоро променливи атмосферни маси, облаци на духа, които ветровете и светлините преобразяват ежеминутно... Между това, което Стендал рисува и Пруст живописва, съществува същото разстояние, което дели Енгр от Ръноар... Бих казал, че Вселената на Пруст е направена, за да бъде възприета като дихание, защото всичко в него е околна среда. И не би могло да бъде по друг начин, защото, за да правиш нещо, е необходимо преди това да представляваш нещо определено. При животните действието се развива винаги като линия, произхождаща от волята им, и когато тази линия се натъкне на препятствия, винаги се възобновява и това показва, че... Но съществуването на Прустовите герои има вегетативен характер. Те, подобно на растенията понасят бездейно атмосферните си съдби...”

Нedorазумението, което бърза да разсеем, се отнася до няколко “спорни” момента, върху които следва да помислим и които, противно на впечатлението за противопоставеност спрямо изложената от нас концепция, допринасят за нейното обогатяване, ако ще и само чрез разширяването на параметрите на анализирания им. Става дума преди всичко за уточнението, което трябва да направим по отношение на точките на съотнасяне, които са различни в двата случая. На първо място имаме предвид това че, говорейки за романите на Пруст и на Стендал като за произведения на живописата, авторът препраща съзнанието към зрителното възприятие, с което си послужихме и ние, обяснявайки наличието на “видимост” в изображението на героите. Но с използването на зрителното възприятие като изходен момент се изчерпват и допирните ни точки с испанския автор. Наистина, отнесени към стила на поантилизма, персонажите на Пруст следва да бъдат възприемани като “лишени от силует”, “променливи атмосферни маси”. Дотук всичко изглежда така, сякаш мненията ни съвпадат и не съществува никакво противоречие в наблюденията ни. Също така обаче внушението за “неяснота” и “мъгливост”, които произхождат от горните, застават в противоречие с твърдението ни за ясното изображение на образите. Това противоречие изглежда валидно и в точката, която описва персонажите на Пруст като растения, понасящи покорно съдбата си. И в двата случая обаче става дума не за противоречие, а за различие, което се основава на несъответствие спрямо елемента на съотнасяне. Тоест Ортега-и-Гасет разглежда образа като зададен обект, като картина, която съзряваме от разстояние. Обратното, изтъквайки на преден план разбирането за оптическа чистота, ние имаме предвид абстракцията, засягаща психологическите механизми, присъщи на изображението. В първия случай акцентът пада върху самия образ, който трябва да се мисли като завършен и статичен спрямо целостта на текста, докато във втория вниманието е фиксирано най-вече върху средствата, с които е постигнато въпросното изображение. Тази логика важи и за статичността, с която авторът има предвид преди всичко липсата на събития и обрати в живота на героите, а не психологическото напрежение и динамизма, с които авторовото съзнание извежда даден образ в полето на текста.

И ако в изображението на художествените образи Пруст използва живи, наситени бои, изграждайки представата си за тях посредством психологическите им особености, разглеждани в развитие – чрез възможностите, които предлага оптичката перспектива, то у Венезис е налице обратното: налице е един вид монотонност на чувството, основана както на повторението на едни и същи мотиви, така и на ограничената рамка, в която е фиксирано възприятието.

Затова и акцентът тук се полага не толкова на описвания образ, колкото на онези психични процеси, които задействуват съзнанието в посоката, която ще му даде живот. Става въпрос най-вече за склонността на Венезис да се отдава на един вид приказно настроение, която той използва с еднакво въодушевление и при изображението на героите, и в одухотворяването на заобикалящата ги природа. Нека си припомним разговорите между планини и море, между животни и птици и пр., напомнящи до голяма степен народната гръцка песен, но също така характерни и за приказните сюжети.

В този смисъл ролята на човека в повествованието е пасивна от гледна точка на това, че той е само частица от променящия се свят, от вечното редуване на живот и смърт. Нека уточним. Тук не става дума за принизяването на субектите до нищожната им роля на лишени от живот обекти. По-скоро е налице обратното. Налице е извисяването на неодушевения свят редом до този на човека, налице е своеобразно вдъхване на живот (а не отнемане), подобно на Логоса, който се е носел над земята в дните преди Сътворението. Така можем да кажем, че цялото повествователно поле на “Еолийска земя” притежава нещо от митологичното обаяние на първите дни, а героите на романа, подобно на загадъчната студенина, отдалечаваща ни от истинското лице на Дорис, са представени елиптично, сякаш някаква прозрачна обвивка им пречи да се изправят пред нас като хора от плът и кръв, макар да става дума за земеделци, скотовъди и “контрабанджии”, зависими от земята и волята на природата.

Всъщност парадокс не съществува, тъй като елиптичността на образите се отнася до средствата, с които авторът ги изгражда и няма връзка с естеството на заниманията им, нито пък с мястото, което те заемат в обществената среда. И така, въпросната оптична недостатъчност ние ще наречем “онирична обвивка” – онзи приказен ореол, за който вече говорихме по-рано. Освен да придава на героите приказна загадъчност, ониричната обвивка служи и за фиксирането им като изградени и завършени характери, за съхранението им от света на обективната действителност и трайното им установяване в ониричната застиналост на спомена. Ако се върнем на образа на бабата, ще се уверим, че предишните ни разсъждения относно мястото ѝ в семейната йерархия се потвърждават, че също като майката, нейната роля остава докрай вярна на традиционните представи за жената, в които тя като представител на биологичното и хтоничното начало, е свързана най-здраво и опосредствува връзката на човека със земята, а от друга страна и тази между децата и възрастните. Освен това, подобно на образите от приказките, обрисувани в чернобели краски – символи на добро и зло, така и тя – като пазителка на традицията, е въплътила в себе си само най-доброто от женската природа<sup>39</sup>.

И ако се вгледаме в откъса, отреден на бабата: “Изглежда, че всички баби са мили създания, ама пък моята беше най-сладката и най-кротката личност сред всички баби на света...“, ние ще се натъкнем именно на онази фиксираност на образите, за която стана дума по-рано. Съзираме я както в превъзходната степен на определенията (най-сладката и най-кротката), така и в неизменния ред на патриархалните порядки, в които тя е подчиненият, пасивният елемент, допълващ представата за мъжа си и семейството въобще. Но също така, освен на нивото на езиковите средства, въпросната фиксираност се проявява и чрез внушението за цикличността на времето, изразено в изречението, разкриващо неизменната същност на живота:

---

<sup>39</sup> Разглеждайки човешките образи и природата в творчеството на Венезис, Атанасиадис-Новас говори за ролята на пейзажа като фон (рамка), както и за “библейската чистота” и “евангелската добродетел” на героите: ... Вж. Новас, А. *В памет на Ил. Венезис*, Неа Естия, т. 96, бр. 1139, 1974, с. 13 ( Νόβας Α. *Μνήμη Ηλ. Βένεζη*, Νέα Εστία, τόμ. 96, τεύχ. 1139, 1974, σ. 13).

“Въпреки това дори в дълбока старост отношенията ѝ с нашия дядо имаха същия устав както на младини.” Животът протича в една и съща последователност и следва някакво собствено време, измервано, подобно на архаичното, чрез календарното редуване на делници и празници, повтарящи се до безкрайност и именно поради това даващи усещането за живот извън времето и пространството, за статичност, подобна на илюзията, която кара едно движещо се тяло да изглежда в покой, ако скоростта му е постоянна, а дистанцията между него и наблюдаващия достатъчно голяма, за да го проследи в развитие. Ето защо, въпреки възприемането на живота като хронологическо нарастване, идващо от застъпването на поколенията (и тук Венезис остава верен на себе си като поставя редом до човека "дърветата" и "лозията"), ние усещаме, че някакво илюзорно препятствие спъва погледа и го отмества в друга плоскост на времето – все по-високо и по-високо – до мястото, от което ние, а заедно с нас и Венезис, бихме могли да обхванем не само хронологическата нишка на историите, но и целия Анадолски пейзаж, всяко потрепване на горите му, страховитата ежба между живота и смъртта. Като че ли цялото повествование се разгръща в границите на оптичката възможност, която дава невъзможната височина. Така още веднъж и при това неволно, се натъкваме на схващането, определящо съдържанието на спомена като далечна, недостижима реалност. От тази гледна точка въпросната дистанция трябва се възприема като онази трудност на съзнанието да съзре и опише в развитие образите на спомена. И също както става в сънищата, когато сънуващият се опитва с всички сили да възпроизведе живо картините, които е видял нощес, но не успява, тъй като дистанцията между несъзнателното поле на съня и това на съзнателния живот предопределя и различието на изразните им средства, така и тук, героите са обрисувани така, сякаш са излезли от мъгливото небе на някой сън и обвити от дъхавите му изпарения (подобно на Дорис), носят частици от влажната му субстанция.

Ние вече посочихме една от функциите на “ониричната обвивка” – да съхранява и фиксира образите в полето на спомена.

На едно друго ниво на мисълта ониричната обвивка може да се възприеме като онази невъзможност на погледа да съзре и обхване образите в техните реални очертания. Отбелязахме също, че на практика това означава героите да бъдат лишени от психическо развитие и цялото повествование да се възприема като застинала във времето история, като приказка, която има начало и край, и тъкмо поради това е лишена от историчност. И ако все пак такава съществува, то тя, подобно на дните на Сътворението, обхваща само онези участъци на времето, в които детската чувствителност е съхранила своите най-свидни възпоминания.

И наистина, има нещо по детски просто в разказите на “Еолийска земя”. То се изразява в непосредствеността, с която героят възприема света и която по сходен начин се проявява в простите езикови конструкции, запазили нещо от първичната мощ на Словото. Тази асоциация не е случайна. Още Атанасиадис-Новас открива връзка между стила и светогледа на Венезис с простотата и непосредственото очарование на библейските истории:

«Не си спомням да го е забелязал някой от многото му критици, но бих казал, че библейски може да се нарече стилът на Венезис. Библейско е и очарованието на разказа. И още по-нататък, библейско е усещането за живота, погледът към света, философията на съществуването... Наследил е нещо от първите трепети на инстинкта и вълнението на създанията от дните на Сътворението. Рисува всичко просто, но окъпано в ярка поетическа светлина. Неговият реализъм спокойно отмества кулисите на видимата действителност, показвайки ... невидимото тайнство на живота в приказни образи, които сливат и приравняват хора, дървета, вълни...<sup>40</sup>

Ако се вгледаме в горните редове, с утеха ще установим, че много от разсъжденията ни дотук намират почва в думите на гръцкия критик. Това се отнася и за библейското очарование на езика на повествованието (... Наследил е нещо от първите

<sup>40</sup> Атанасиадис – Новас, Г. *Контрабандистът на сънища*, Еолика грамата, 1972, бр. 12, с. 466. (Г. Αθανασιάδης- Νόβας. *Ο κωμικοπαταξής του ονειρου*, Αιολικά γράμματα, 1972, τ. 12, σ. 466).

трепети...), и за приравняването на субектите и обектите до единната субстанция, изграждаща представата за света на героя.

(Неговият реализъм спокойно отмества кулисите на видимата действителност, показвайки ... невидимото тайнство на живота в приказни образи, които сливат и приравняват хора, дървета, вълни...) Най-сетне, показателно за нас е и заглавието на статията. Бихме го превели като “Крадецът на сънища” вместо „Контрабандистът на сънища”, ако не знаехме с положителност за символичния заряд, който носи у Венезис образът на гръцкия „контрабанджия”, което отново ни връща към темата за съня.

За да продължим в тази посока, е необходимо да обобщим казаното за Венезис. На първо място ние изтъкнахме, че у него е налице един вид приказно настроение, изразено в изображението на героите, от една страна, и в одухотворяването на природата (предпочетохме да говорим за приравняване на субектите и обектите), от друга. Що се отнася до първото, доказахме с помощта на примери, че образите в “Еолийска земя” са представени в същия дух на приказните истории, където е налице ясното обособяване между доброто и злото, известна неправдоподобност в действията и постъпките на героите, както и своеобразният приказен ореол, който нарекохме “онирична обвивка”. Функциите на ониричната обвивка в романа са няколко. Най-важната от тях се състои в дистанцирането на образа от обективния свят и фиксирането му в полето на застиналия спомен. От друга страна подчертахме, че погледнато визуално, ониричната обвивка се свързва и с невъзможността на съзнанието да „увеличи” и опише образите в техните действителни очертания, в резултат на което е налице елиптичност на изображението, изразена в липсата на обективност (човешките характери са представени винаги в границата на някаква крайност), а оттам – и на психично развитие на героите. Още една асоциация свързва ониричната обвивка (проявена на нивото на езика чрез заместващия израз за приказния ореол) с божествения Дух, с витаещото над земята Слово, придаващо на повествованието нещо от първите трепети на дните след Сътворението.

След като обобщихме казаното дотук, редно е да продължим с някои по-общи разсъждения, свързани с темата за съня и неговите проявления в практиките на спомена.

На първо място трябва да отбележим, че в опита си да реконструираме същественото, се натъкнахме на нещо важно и свързано, ако не пряко, то поне по косвен път, с проблема за съня като аспект на темата за спомена. Става дума за убеждението, че между сънищата и вълшебните приказки съществува връзка, неоспорима прилика, наложена от близостта и отношението на едните и на другите към един особен вид психична нагласа, изразена най-общо в склонността на въображението към фантастичното и чудноватото. Впрочем такава връзка е засвидетелствана и в следните думи на М. Арнаудов:

“И по материал, и по техника приказката напомня сънищата. И тук, и там същата липса на правдоподобие, същото преувеличение, същият принцип на трупане, често без по-дълбока връзка между епизодите и същите основни афекти на страх и възхищение.”<sup>41</sup>

И така, след като се опряхме на горното свидетелство, посочващо приликата между приказките и сънищата, редно е да се запитаме дали между двете категории съществува и такава връзка, която, за разлика от предишната, разкриваща сходствата като следствие от нещо, да се опира и на категорията за причинност, поне що се отнася до случая с Илиас Венезис. За тази цел нека припомним казаното по-горе, а именно, че между сънищата и вълшебните приказки съществува неоспорима прилика, обусловена от отношението на едните и на другите към един особен вид психична нагласа, изразена в склонността на въображението към фантастичното и чудноватото. Тази склонност е характерна за детската психика, в която, също както в приказките, изграждането на представата за света използва двуполюсния модел на доброто и злото, в резултат на което е налице ориентация на образите към една от двете граници и въобще към моделите, чието изображение

---

<sup>41</sup> Арнаудов, М. *Психология на литературното творчество*. С., 1965, с. 231.

се основава на известен идеализъм. И така, вече посочихме многократно, че у Венезис е налице един вид приказно настроение, изразено по начина, който току що описахме. Това настроение, този особен тип въображение в своята “Психология на литературното творчество” Михаил Арnaudов нарича “приказнично въображение”:

“Като първа и най-ниска степен на въображението трябва да приемем приказничното въображение. Това въображение се характеризира със склонност към чудното и изключителното и с един особен идеализъм, който стои в странно противоречие с житейската действителност... Склонността към чудното и изключителното е обусловена от жаждата за впечатления, които възбуждат по-силно нервите и държат в постоянно напрежение вниманието,... не трябва при това да се забравя, че приказничното творчество е приспособено в голям дял към манталитета на детската възраст, неизпитала още прозата на живота, лишена от уроците на опита и доверчива към всички небивалици; ефектното и са за нея единственото средство, способно да раздвижи въображение и чувствителност.”<sup>42</sup>

Написаното от М. Арnaudов е важно поради факта, че разкрива по недвусмислен начин връзката между приказките и детската психика. От друга страна, чрез приложението на неоспорими свидетелства ние посочихме, че съществува сходство между естеството и композицията на сънищата и тези, характерни за вълшебната приказката. От това следва, че по аналогия, подобна прилика трябва да се търси и по отношение на детското въображение и виденията от сънищата. По повод на това нека припомним, че приказничното въображение, което спокойно можем да наречем и детско, се изразява в “жаждата за впечатления”, в търсенето на “небивалици” и неочаквани ефекти. Ако от същото това изречение сега игнорираме частта, отредена на приказничното или детското въображение и разгледаме само неговите проявления, ще установим без колебание, че последните се отнасят еднакво

---

<sup>42</sup> Пак там, с. 222.

вярно както към особеностите на детското съзнание, така и към общите белези на сънищата. Нека поясним. Всеизвестно е, че в съня си човек вижда и преживява неща, с които разумът отказва да се справи, защото са толкова объркани или впечатляващи, че натрапчивата им следа остава задълго вклинена в будното (а защо не и бедното) човешко съзнание, упражнявайки властта си единствено като мощно внушение. Изглежда, че реалността на съня стои в точен противовес на всичко онова, което ни се случва в будно състояние. К. Г. Юнг споделя, че “образите в съня са много по-живописни и ярки от съответните понятия и преживявания в будния живот.”<sup>43</sup>

И въпреки че у Венезис образите са обратното на онова, което е същностно в понятието за яркостта<sup>44</sup>, то се дължи на факта, че пренесени на езика на съзнателните съдържания, образите от съня губят много от яркостта си (ние говорихме за наличието на ониричната обвивка), но въпреки това запазват “екзотичните” си очертания чрез близостта си до приказните модели. Съществува обаче възможност, тези образи да останат “живи” и в надпраговата психика, т.е. в състоянията, характерни за съзнателния ни живот.

Такава възможност откриваме в специфичната природа на детството, в неговата изострена чувствителност към всичко, което може да се улови с помощта на сетивата и което формира цялостната представа за света (под цялостна нямаме предвид завършена към настоящия на възприятието момент, тъй като, ако може да се говори въобще за възприемане на света като компактна и неделима същност, то това се отнася в най-висша степен за психиката, характерна за детската възраст).

---

<sup>43</sup> Юнг, К. Г. *Човекът и неговите символи*. С., 2002, с. 45.

<sup>44</sup> Обяснението на романовото битие с термини от живописиста използва и Ем. Хармузиос, според когото Венезис сътворява един своеобразен “едноцветен климат”, който побира целия одушевен и неодушевен свят на “Еолийска земя”: “Писателят съумява да пресъздаде един едноцветен фон за цялата одушевена и неодушевена природа” Вж. Новас А. *В памет на Ил. Венезис*, Неа Естия, бр. 1139, 1974, с. 13 (Νόβας Α. Μνήμη Ηλ. Βενέζη, Νέα Εστία, τεύχ. 1139, 1974, σ. 13).

Потвърждение намираме в спомените на Казандзакис, който в своя Рапорт пред Ел Греко разкрива богатата образност на детското въображение:

“Ето моя първи спомен в живота: дотърхих се пълзешком, на прага; още не можех да стоя прав; с копнеж, със страх подавах меката си глава навън, на открит въздух на двора. Дотогава гледах през стъклото на прозореца, но не виждах; но сега не само гледах, видях за първи път света; смайващо зрелище! Малката градинка на двора ми се струваше безкрайна: жужене на хиляди невидими пчели, опияняваща миризма, топло слънце, гъст като мед, въздухът блестеше, сякаш беше изпълнен със саби, и сред сабите пристъпваха към мен насекоми с пъстроцветни неподвижни криле, изправени като ангели. Изплаших се, изпицях, очите ми се изпълниха със сълзи и светът изчезна.” И още: “Описвам с подробности детската си възраст, не защото очарованието от първите спомени е толкова голямо, а защото в тази възраст, както и в сънищата, една наглед незначителна случка разкрива по-добре от всякакъв психологичен анализ по-късно, без труфила, истинския душевен облик! И тъй като изразните средства през детската възраст или в съня са много прости, и най-сложните вътрешни ценности се отърсват от всичко излишно и остава само тяхната същност.”<sup>45</sup>

Зрелището, което смайва малкото дете, както споделя и Никос Казандзакис, не се крие в очарованието на “малката градинка”, т. е. в същинската природа на съзерцавания обект, а в усещанията, които изпълват героя при неговия първи допир с живота навън. Детският поглед към света може би е единствено сравним с онези първи трепети от дните след Сътворението, за които писа Атанасиадис-Новас и които са равностилни на превръщането на хаоса в ред, на постепенното откъсване от цялото и преминаването към познанието за него, също толкова частично и непълно, колкото завършено и неделимо е било в дните на безметежното съществуване. За

---

<sup>45</sup> Казандзакис, Н. *Рапорт пред Ел Греко*. С., 43- 45.

разлика от Пруст и Венезис, които използват вътрешните си инстинкти в подхода към детството, Казандзакис пристъпва към темата философски, разкривайки приликата между света на детето и този на сънищата. Общото между тях се състои не в същностните им характеристики, а в отношението на субекта към тях. Можем дори да твърдим, че пренесен на едно друго ниво, триптихът, за който говорихме по-рано (подсъзнателно – субект – съзнателно) важи със същата сила и в този случай, или казано в обратен ред, субектът се отнася към света на детството и този на съня така, както същият се отнася към света на съзнателното и несъзнателното. Т.е. и в двата случая, той представлява онзи праг, в който размиват границите си сънят и реалността. От описания спомен на Казандзакис става ясно, че за героя светът изглежда необятен и плащещ, а образите са разбъркани и хаотични – такива, каквито ги виждаме в съня си. Сега вече по-лесно разбираме склонността на Венезис към неуловимото и убягващото (повече от трудно, и затова и тъжно е да се опише светът на детето с езика на възрастния), глухата музика, която оставя у нас усещането за отвлеченост и елиптичност, определени сполучливо от Андреас Карандонис като вид “сетивна сънливост” (“αισθητική υπνηλία”):<sup>46</sup>

“Психологическата склонност на Венезис към онова, което е неуловимо и убягващо води до схващането и развитието на една почти идеалистическа езикова форма, на едно повествователно изкуство, което черпи своите елементи изключително от разбирането на лирическия субект. В равнината на това изкуство лирическият субект е този, който се проявява винаги като неотменна действителност, докато външният свят с неговите обекти е показан като несигурен и убягващ, като флуиден и формиран винаги според волята на субекта. [...] Замлъквайки... авторът се разтваря в една неподвижност, заемаща често пъти целия текст, който бива потопен в някакво състояние на сетивна сънливост.”<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Карандонис, А. *Прозаисти и прозаически творби на поколението на трийсетте*. Атина, 1977, с. 137-138 (Καραντώνης Α. *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*. Αθήνα, 1977, σσ. 137-138).

“Сетивната сънливост”, спомената от Карандонис, е точно наблюдение, което ни се ще да допълним, отнасяйки въпроса за съня като аспект от темата за практиките на спомена в едно по-задълбочено за анализа измерение. Вече споменахме, че в случая с Венезис подходът към спомена у героя е аналогичен на този към съня у сънуващия или по-точно – у разказвача на съня. Последното уточнение е необходимо за уравниването на двете страни. Имаме предвид това, че за да говорим за разказвача у Пруст и този у Венезис като за представители на два различни подхода към спомена, е нужно да ги поставим в рамката на една обща аналитична среда. От тази гледна точка ни се струва неприемливо да не доведем докрай усилието си в тази посока, проследявайки разликата, спомената и от Башлар, между “сънуващия съня” и “разказвача на съня”. В известен смисъл това разграничение е вече очертано също и от по-горните ни разсъждения за мястото на субекта в “под” и “над” праговата психика. За нас е повече от ясно, че за сънуващия съня не можем да говорим като за някой, който е в будно състояние, тъй като първият ще принадлежи изцяло на подсъзнателното, докато вторият – на съзнателното. Освен това в самото начало на тази глава ние се съгласихме с твърдението на Башлар, че сънят е пасивен с уговорката, че то е отнесено не толкова до съня, колкото до субекта, и разбира се само тогава, когато става дума за сферата на подсъзнателното. Така, мислейки за сънуващия съня, ние мислим за подсъзнателното и обратното – говорейки за разказвача на съня, визираме преди всичко съзнателното. Следователно първата отличителна особеност ще бъде мислена по отношение на структурата, а именно, че всеки един от тях принадлежи на различна „територия” и в този смисъл е противоположно поставен спрямо другия по вертикалата, която бележи равнищата на психичната дейност. Втората разлика, която следва да отбележим е по отношение на темпоралното измерение, според което при сънуващия съня нещата се случват в момента, т.е. в текущото настояще, докато този, който го разказва реконструира преживяното в един отминал към настоящето момент. В последния

случай става дума не за друго, а за извикване на спомен. (Не е ли сладостно усещането, което кара пишещия да се удиви на новото съприкосновение с позната дума в момент, в който, поддаден на притегателната сила на неизвестното, съзнава, че е докоснал точката, която го е задвижила?) Някакво упорито чувство обаче кара мисълта ни да се препъне в още едно противоречие, което, струва ни се, заслужава внимание, още повече че именно то следва да отключи много от отговорите. Така, връщайки се на първото от споменатите различия, пред нас се изправи въпросът как е възможно субектът, чиято психика принадлежи на съзнателното (разказващият съня е в будно, следователно – в осъзнато състояние на духа) да говори като за осъзнати неща, които собствено не принадлежат на съзнателното. Невъзможността идва от факта, че езикът на подпраговата психика се отличава съществено от този в съответното поле на съзнателност. Той е наситен със символи и модели (архетипни и други), които не са присъщи на езика на ежедневието. С оглед на това смятаме за неприемливо предположението разказвачът на съня да “извърши преноса” на образи със средства, различни от обичайните за езика му. Той ще остане верен на принадлежността си към “будните състояния”, използвайки изразните средства от реалния живот и, разбира се, за сметка на точното съответствие между представените от него реалности и онези, които е преживял в съня си. В този случай ние още по-ясно разбираме определението, което даде Карандонис по-горе относно стила на Венезис и по-точно – онази негова “склонност към неуловимото и убягващото”, онова мълчание и тиха отвлеченост, зад които бушува властната емоционалност на сънищата.

Но как би могъл Венезис да извърши преноса на “материал” по начин, различен от присъщия за разказвачите на сънища? Изглежда, че зад нежната лиричност на разказа, зад сънливото тлеене на езика, се крият чувства, противоположни по сила и естество на онези, които произтичат от горните определения. И какво друго биха били думите на Карандонис “склонност към

неуловимото и убягващото”, освен неволен буквализъм, истина, разкриваща действителността на съня като непреводима?

В следващата глава ще анализираме по-подробно гореописаната особеност в стила на Венезис, насочвайки вниманието върху специфичната ритмика на езика и още повече – върху онези фактори на творческия процес, които определят акустичната природа на “Еолийска земя” и връзката ѝ с практиките на спомена. Преди това обаче е необходимо да обобщим казаното дотук относно темата за съня в романите на Марсел Пруст и Илиас Венезис и да направим съответните заключения, обединяващи тази глава с предходната.

Още в началото на главата, отредена за съня, ние очертахме основните ѝ параметри, изразени в наличието на един двуполусен модел, отчитащ присъствието или – не на съня като аспект от практиките на спомена в романите на разглежданите автори. В този смисъл, освен близостта, която установихме между повествованието на “Еолийска земя” и разказите на сънища, за които е характерна елиптичност както по отношение на езика, така и в изображението на героите, бе установена и такава близост, която свързва понятието за съня и определението за “сетивната сънливост” у Венезис с неговата противоположност, мислена като “сетивна будност” в романа на Пруст. Тази втора смислова опозиция от своя страна очерта развитието на цяла поредица от подобни представи, които, разглеждани на нивото на абстрактните факти, изградиха една завършена картина на съдържателните полета на романите. Основните от тях ние схванахме като следствия и елементи на горната дихотомия, проявени в особеностите на стила и техниките на изображението.

Така например понятието за сетивната сънливост у Венезис отнесохме към практиката на съзнанието да се опре на едно единствено възприятие, въз основа на което споменът бива реконструиран в неговата тоталност като застинала във времето същност. Оттук и липсата на психическо развитие на героите, които представляват идеализиран модел на исторически съществуващи

субекти. Въпросната особеност на изображението отдадохме и на специфичните функции на ониричната обвивка, с помощта на която образите биват фиксирани като застинали и неотменни същности. От друга страна приказния нимб, с който оприличихме в началото ониричната обвивка, а също и редица други показатели като одухотворяването на природата, шаржирането на доброто у героите, търсенето на фантастичното и причудливото и др., отнесохме както към особеностите на вълшебната приказка (свързана двойко със съня и с фантазните образи на детското въображение), така и към чисто визуалната представа за една своеобразна оптическа недостатъчност. Последната отново обяснихме с темпоралната дистанция, изразена като невъзможност (а пространствено като височина) да се обхванат с поглед обектите на възпоминанието.

На така очертаните акценти от произведението на Венезис, съответствуват подобни представи в романа на Пруст, взети с обратен знак и подчинени на модела, определящ понятието за сетивната будност. Тук липсата на психически живот у героите, митологизирането и принадлежността им към колективния тип съзнание, е заменена с реалистичното изображение на образа, разглеждан, по примера на самия Пруст, като геометрично тяло – от различни ъгли и в зависимост от перспективата, която налага принципът на въртене. От описаната техника на припомняне, респективно на изображение, произтича и общото впечатление за героя като за оптически подчертан и изграден като пълнокръвен човешки характер, благодарение на способността на Пруст да извежда на преден план не общовалидното, а характерното, мислено през оптиката на една чувствителна към психологическите факти душевност. Така, обратно на типологизираните и статични човешки фигури у Венезис, изваяни сякаш от въздушната субстанция на ониричната далнина и ведно със съзнанието за социалната обусловеност на субектите, тук е легитимирана тяхната индивидуална и затова неповторима същност.

На едно по-абстрактно ниво обаче откриваме още една обратна зависимост, свързваща практиките на спомена у Пруст и

Венезис с темата за съня. Вече очертахме основния опозиционен модел, основаващ се на групирането на елементите на повествованието около представата за сетивната сънливост у единия и тази за будността – у другия. Обърната, тази схема важи и за случаите, които визират потребността на авторите да държат в приповдигнато (будно) състояние чувството, реализиращо спомена. Ако сетивната будност у Пруст беше свързана с отсъствието на съня и с прогонването на всичко, което засенчва “психологическата видимост” на разказвача, в тази друга област на наблюдението, свързана със степента на емоционална активност е валидно обратното. Тук на абстракцията, определяща отсъствието на съня е противопоставен нейният обратен еквивалент, чийто основен израз откриваме в силата на чувството. Имаме предвид това, че в романа на Пруст усещанията, свързани с възпроизвеждането на образи, са завишени както в съня. Става въпрос за емоционалния ефект, който упражняват обектите на възпоминанията върху съзнанието на разказвача. И ако образите у Пруст са представени в ярките, наситени цветове на сънищата, на които отговаря подобаваща емоционална нагласа, то у Венезис е налице онази притъпеност на чувството, която възниква от трудността подсъзнателните съдържания да бъдат описани със средствата на едно съзнание. Нека обаче не се заблуждаваме. Наистина, четейки “Еолийска земя”, имаме усещането, че се носим над повърхността на описваните светове, изпитвайки чисто физическата наслада от лекотата, с която духът ни “се носи” из ефирния простор на отбуления спомен. Именно тази лекота, свързана най-вече с психологическата необремененост на текста имаме предвид, когато говорим за “притъпеност на чувството”. Защото зад тихата лирика на словото, на едно друго ниво на психичния живот, приспана от ритмичното движение на буквите, се крие цялата емоционална мощ на възкръсналия спомен. Така, под прикритието на една натрапчива и властна монотонност, в спокойното убежище на думите пулсира, изпълнено с живот, чувството. Запазено непокътнато от разрухата, която идва отвън, то продължава да съществува във вида на своето

първо начало. Слабата пропускливост на творящото съзнание спрямо неговата цялост е всъщност рефлекс за съхранение, печеливша стратегия и гаранция за ново възкръсване. Ето как стигаме отново до точката, в която, разделени от присъщата за разказа ориентация, се събират и уравниват реалностите на двата романа. Носталгията по изгубеното време.

## Заключителни думи

Към формирането на задачите на изследването се прибавя и отговорността да преосмислим казаното дотук с оглед на изводите, които предстои да направим.

И така, в началото на първата от “главите-близнаци” ние очертахме параметрите на проблема за мечтанието, мислен посредством и като неизменна част от общата тема за изгубеното време. От друга страна, чрез рефлекс на носталгията по изгубеното време, посочихме връзката между мечтанието и творческата интерпретация на спомена. Стана ясно, че общото между Пруст и Венезис се крие в опита да върнат в неговата цялост едно изпитано в миналото чувство и в този смисъл е налице ориентация към времето.

Оттам насетне обаче приликите и общите тенденции свършват, за да се даде път на специфичното и уникалното в проявленията на мечтанието за всяко едно от произведенията. Но тази формула бива отчасти опровергана (става въпрос за внушението, наложено от горните изречения, по силата на което всичко изглежда така, сякаш с назоваването на времето като обща за романите категория, се обезсмисля и самата идея за по-нататъшното му анализиране) чрез повторното застъпване на проявите на мечтанието и времето, което трябва да се надмогне. Как? Чрез представите за пространството. Наистина, това изглежда е някакъв омагьосан кръг, защото от своя страна пространствените модели не са нищо друго освен същите особености, които са присъщи за всеки един от романите. Но за разлика от традиционната ограниченост на всяка окръжност нашето предпочитание към въпросната форма има за цел не порочното повторение на едни и същи мотиви, а онова, чрез което същите ще се изплъзнат от своите смислови орбити, и в този смисъл е налице надмогване и преминаване в друго.

Така първото заключение, което можем да направим се опира на схващането, че проявите на мечтанието в романите на Пруст и Венезис се определят и осмислят чрез разбирането за

пространството като физическо и духовно измерение. Ние вече посочихме, че героят на Пруст търси обектите, в които се крие потенциал за мечтание сред реквизита на заобикалящата го природа, следователно пространството тук има по-скоро физическо измерение, доколкото мечтанието е топографски ориентирано (нека не забравяме, че смисълът на пътя към Мезеглиз и към Германт е именно в ролята му на фактор и своеобразен пътепоказател за възможните реализации на бляна). От своя страна, чрез анализа на символиката на чифлика и семейството у Венезис, се наложи и разбирането за пространството като духовна среда и хранилище (убежище) на бляна. Но и тук принципите на категоричност в разглеждането на пространството биват поставени под съмнение, защото, търсейки обектите на своите възпоминания сред онова, което най-общо бихме определили като природа, Пруст разполага и своя духовен взор върху физическите очертания на тези обекти. И понеже това са всички възможни обекти преди откриването на конкретния от тях, който ще породи мечтание, то цялото физическо пространство би следвало да се възприема като духовно измерение, поне до момента, в който бъде поставен реалният контур на спомена-мечтание. От друга страна, тълкувайки символиката на пространството у Венезис, стигаме до убеждението, че то също трябва да се мисли като една своеобразна топография на мечтанието. В пряка връзка с това се налага и следващият извод.

Ако пространството е основният носител на мечтанието и поради него служи за отнемане на времето, сиреч е вместо времето, то и самият творчески акт, насочен към спомените от детството (акт във и към времето) може да се възприеме като едно от проявленията на мечтанието, доколкото става дума за интимно преживяване, изпълнено с часове на въобразяване и упойваща тъга по миналото. И тъй като става дума за реализирането на художествен текст, то като мечтание би следвало да се възприема и цялата духовна среда, върху която е разположен.

Следващият извод е отнесен към групирането на произведенията

в един двуполюсен модел, засягащ механизмите за осъществяване на мечтанието. Става въпрос за техниките на отключване и заключване, свързани с процеса за пораждање на бляна. Така например стана ясно, че у Пруст осъществяването на бляна е свързано с един вид отключване, отбулване на материята и проникване в духовното естество на обекта. За сметка на това и обратно на героя Марсел, Венезис използва принципа на затваряне и “заграждане”, чрез който цялото поле на бляна бива защитено и съхранено за живот в своеобразна затворена рамка, пригодена за нуждата на въображението да мечтае<sup>47</sup>.

Тази констатация опровергава първоначалното впечатление, че мечтанието у Пруст е отнесено към частното, а това у Венезис – към общото. Разбира се, това е донякъде така, но важи само за случаите, в които става дума за локализирането на обекта на спомена, който е конкретно заявен при френския автор и недотам – в случая с Венезис. Но както вече стана ясно, духовната енергия на Марсел трябва да обходи цялото нагледно пространство и дори да го размести, преобърне или нареди в зависимост от способността на паметта да разпознава от дистанция възможните обекти на бляна и в този смисъл духовният хоризонт, определящ и хоризонта на очакване, а по аналогия и този за реализация на бляна, е в пъти по-широк от този в гръцкия роман. Така, що се отнася до пространственото измерение на мечтанието, можем да заключим, че поради липсата на конкретен пространствен ориентир, мечтанието у Пруст е не-ограничено и динамично, за разлика на това у Венезис, което се отличава със своеобразна затвореност и статичност. Наистина, мечтанието у Пруст е като че ли конкретно заявено, по-

---

<sup>47</sup> На едно друго ново на мисълта процесът за съхранение на бляна като процес на затваряне и заключване, би могъл да бъде отнесен към символиката на ковчежето. Става дума за аналогията, която е налице по отношение на библейското свидетелство за Ноевия ковчег, от една страна, и тази, която се отнася към ковчежето от приказките, от друга. И в двата случая ролята на ковчега се свежда до съхранението и опазването на ценностно-осмислени понятия. Така например, според обобщеното наблюдение на Ханс Бидерман, символичното тълкуване “вижда в ковчега средството за избавяне на вярващите от поглъщащото море на безбожието чрез кръщение, чрез своеобразен *кораб*, който не потъва сред бурите на света” – В: Бидерман, Х. *Речник на символите*. С., 2003, с.180.

ясна е и самата идея за неговото “осъществяване”. Това се дължи на факта, че самият герой стои в центъра на издирването му (всъщност пътят на Марсел не е в пространството, а в себе си чрез пространството) и защото е налице съзнателна активност по отношение както на творческия процес, така и на преследваното чувство. Нещо повече, споменаването на съзнателната активност налага и нейното диференциране в контекста на сравнителния анализ и на свой ред допълва редицата от същностни определения, свързани с въпроса за времето. Вече споменахме, че чрез отнемането на времето в абстрактното поле на творческото ставане се изграждат теоретичните параметри на неговата трактовка. Но тъкмо в равнината на проблема за времето стои и генералният въпрос за обобщението на средствата, с които се постига неговото заличаване. И тъй като все пак става дума за постигането на творчество, а единственият познат инструмент за това си остава съзнанието (чрез езика), то логично би било да потърсим в степента на съзнателна активност и възможните проявления на този процес. Заявихме, че в центъра на романовата действителност у Пруст като единствено валиден динамичен фактор стои субектът, който изгражда и контролира мрежата от пространствено-времеви отношения. Също така изтъкнахме, че впечатлението за ориентация към частното ще важи само тогава, когато е налице мащабна инициатива към изнамиране на конкретното, на онази най-пропусклива точка в даден обект, отключваща пътя към някакво “себе си”, чийто живот се крие отвъд изложителната стойност на природата. Оказа се, че поради заместителната функция на пространството тази практика на спомена е и средството, с което бива отнета валидността на времето. Но дали е единствена?

Отговор на този въпрос намираме в пространните формулировки, изложени в студията на Б. Богданов “Романът на Марсел Пруст на прага на нереализма” в книгата му “Романът – античен и съвременен”. Оттам впрочем можем да изградим и представата за живата връзка между художествената реалност и степента на съзнателност в романа на Пруст, пречупвайки по нов начин

посоченото от Богданов. Става въпрос за твърдението, че “романът на Пруст е авантюра за постигането и осъзнаването на реалността между двете граници на сетивната конкретност и рационалното обобщение.”<sup>48</sup> И още: че онова, което реконструира безсъбитийността на случващото се, доколкото то е непълно по отношение на съзнателните процеси, е заложено в “сетивната ерупция на спомена или аналитичния акт, когато под видимостта им се долови обща основа – някоя вечна страна на човешкото същество”<sup>49</sup>.

От горепосочените разсъждения за нас става ясно, че постигането на художествената реалност, която е цел и обект на съзнателната активност, се осъществява в две направления: сетивното и рационалистичното, като и двете от тях съставляват основата на същата тази реалност. Следователно може да се каже, изхождайки също и от разсъжденията ни за динамичното съзнание малко по-горе, че нищо от онова, което е налично в повествователната съвкупност на “По следите...”, не убягва от априорно поставеното “убягващо съзнание”. Оттук можем да направим извода, че става дума за свръхусилие, за един вид невъзможно упражнение, в което същността на съзнанието трябва да се изплъзне в друго себе си, затваряйки чрез изграждането на концепция неща, които са поставени в движение не само затова, че изхождат от съзнанието, но и поради материалното придвижване на субекта, който се сблъсква с преградното разнообразие на обектите в пространство.

Има обаче още един пункт, в който степента на активност у Пруст е изключително висока. Става дума за творческата мотивация, която поставя творческия субект над и извън всяка парадигма на пространствено-времените отношения. Нека си припомним думите на Богданов, че “По следите на изгубеното време” “е история на едно ставане, разказ за интелектуалните перипетии, преживени от разказвача, който е решил да стане

---

<sup>48</sup> Богданов, Б. *Романът – античен и съвременен*. С., 1986, с. 130.

<sup>49</sup> Пак там, с. 131.

писател.”<sup>50</sup> А също и: “Актът на постигнатото блаженство в спомена е магическо средство за преодоляване на нереалната незавършеност и неопределеност на действителността, идеално затваряне на реалното, отърваване от него.”<sup>51</sup>

В постигането на себе си чрез спомена, а оттам и чрез творчеството въобще, е заложена идеята за една насрещност, която трябва да преведе първо отвън навътре (до същността на себе си) и сетне отвътре навън (отразяването на вътрешната същност в творбата) пространствено-личностните отношения. Но този път на осъществяване, който отстранява реалността в пространството като ѝ придава качествена окраска, по същество означава и отстраняване на времето заради изместването на онова, което е действителната реалност в новата затворена реалност на художествената съвкупност. Така ние разбираме, че степента на съзнателна активност, чрез която се осъществява снемането на времето, е валидна както по отношение на постигнатата художествена реалност, така и по отношение на авторовата интенция, издигаща творческия субект до ролята на демиург, който чрез оперативната си намеса във времето ще спаси времето и още повече – ще спаси собствения си живот, доколкото той е във времето, придавайки му пълнотата на една еkleктично осъзната действителност.

Редно е тогава да се запитаме, дали, при все че явлението “безвремие” е налице и при Венезис, съществува същата свръхдинамичност, обозначаваща живата връзка в отношенията между твореца и творението, дали както при Пруст, можем да говорим за “плътност”, имайки предвид всепроникващата интенция на съзнанието както на нивото на постигнатата реалност, така и в по-широкия контекст на създаването ѝ. В светлината на тези въпроси ще се опитаме да разширим обхвата на темата за времето в романите на Пруст и Венезис с оглед на проблемите, разгледани в главите-близнаци.

---

<sup>50</sup> Пак там, с. 131.

<sup>51</sup> Пак там, с. 131.

Измествайки фокуса към гръцкия роман, на първо място трябва да изтъкнем различието, което откриваме по отношение на степента на съзнателна активност както у автора (чрез връзката му с творбата), така и у разказвача (чрез връзката с повествователната реалност). И наистина, за разлика от творческата “будност” у Пруст, когато четем Венезис ние се сблъскваме с някаква необичайна форма на сънна деятелност, един вид съзнателен автоматизъм, който води до разхлабването не само на чувството, провоздащо творческия акт, но и на самата повествователна структура, а оттам и на възможностите за обособяване на мечтанието. Все пак ние ограничихме проявите му до няколко случая, първият от които се изразява в моментите на общение с природата, а всички останали – в моментите на спотайване и споделяне, характерни за детската игра и за случаите на частично познание, в които детската фантазия отбулва само малки участъци от голямото тайнство на живота, за да ги предостави на въображението си. При повторното осмисляне обаче на думите “спотайване” и “споделяне”, се натъкваме на нещо интересно. Както вече споменахме по-горе, за разлика от мечтанието у Пруст, чието осъществяване се реализира посредством отваряне и отключване, у Венезис е налице стремеж към затваряне, към заключване на моментите в своеобразна рамкова структура, която обаче се откроява не само на абстрактно ниво – в тълкуването на мечтанието, но прозира в самото изображение на героите, а също и в стилистичните особености на езика. Подобна констатация, придружена от впечатлението за съзнателен автоматизъм и необичайна повествователна инертност поражда същите въпроси, от които в крайна сметка изходихме. Вече стана ясно, че основното различие, което откриваме във връзка със средствата за снемане на времето (и тук – през пространството), се основава на различието, свързано със степента на съзнателната активност. Два бяха пунктовете, които отчетоха най-висока степен на съзнателност у Пруст и които се отнасяха:

1. към двете направления за постигането на художествената реалност - сетивното и рационалното.

2. към общото отношение автор-творба, даващо превес на автора, но с оглед на изключителната осъществимост на творбата, поддържаща на свой ред версията за изключителната природа на автора.

Връщайки се към Венезис и изхождайки от горните гледни точки, ние ще трябва да признаем, че на максимализма на Пруст тук е противопоставено “естественото” творчество на Венезис, доколкото и по двата пункта не само че се разграничава съществено, но изглежда представя себе си в точен противовес на онова, което ни казва Пруст. Невъзможно е да гледаме на наблюдението за автоматичната инертност у Венезис като на абстрактна измислица, при все че е повече от валидна чистотата на намеренията ни. В крайна сметка обаче снемането на времето у гръцкия автор, макар и осъществено с различни средства (те и без друго не могат да бъдат едни и същи, щом като не са едни и същи субектите и оттам – творбите) е също налице. Със споменаването на “естественото творчество” се натъкваме и на още една възможност за групиране в опозиционни модели, свързана с понятията за примитивния и естетическия тип човек, към които можем да отнесем авторството на Венезис и Пруст. Тази формулировка до голяма степен се припокрива с изводите, засягащи нивото на съзнателна активност, и изяснява мълчанието, което държеше в сянка Венезис по отношение на зададената схема.

Така, освен опозициите, които структурираха заключенията дотук и с оглед на връзката, която е налице между моделите примитивен – естетически / съзерцателен – деятелен, подобни зависимости откриваме и в по-широкото поле, определящо проблемите за съня и мечтанието като различни аспекти на темата за изгубеното време.

Въпросният извод засяга прегрупирането на художествените текстове около очертаните по-горе аспекти. В общи линии става въпрос за условната ориентация на всеки един от романите към особеностите на мечтанието и съня. Последните се открояват като основни механизми, определящи процесите на творческата

интерпретация. В този смисъл обвързването им със съответните полета на романите се налага естествено – като убеждение, свързващо понятието за мечтанието с “По следите...”, а това за съня – с повествователната съвкупност на “Еолийска земя”. В първия от двата романа мечтанието е онзи характерен механизъм, чрез който, посредством силата на въображението, авторската памет интерпретира спомена, създавайки нова творческа нагласа, насочена не толкова към самите обекти, колкото към усилието на паметта да възроди скритата им същност. Показателен в това отношение е примерът с глогините, в който става ясно, че глогините никога не са били повече от това, което са. Те оживяват в различна степен и нюанс на чувството единствено поради насочената към тях духовна енергия, осъзнала отрано възможностите на въображението спрямо интимни на природата му обекти. Така, спуснат като лъч, погледът на търсеция докосва повърхността им и в зависимост от степента на изпитаната наслада, т.е. на относителното припокриване на отминалото и настоящето чувство, се отразява като в оптическа леща, връщайки оживелия обект обратно към душевността на Марсел, или пък умирайки без време по пътя от своеобразното изместване на фокуса. И подобно на упорството, с което героят “атакува” отново и отново глогините в очакване на първоначалния душевен трепет, така и проектираният в неговата същност автор се стреми да “изправи” за живот световите на отминалото съществуване. В този смисъл мечтанието при Пруст е динамичен и амбициозен процес, чието овладяване, както вече бе посочено, е свързано пряко с процеса на творческо писане, с техниките и моделите на мисълта да изгради в най-висока степен съвкупността на разчленената идентичност. Още в този ранен етап на творческия проект е маркирана “идейната платформа” на творчеството, обърнато към самото себе си, на индивида, търсещ проявленията на своето изгубено единство в образите на любимите възпоминания. И ако Пруст ги търси в собственото си въображение, изграждайки ги наново, по модела, даден от миналото, то Венезис използва разтегливата нишка на времето, за да ги опише така, както ги е

видял “за последно” в спящата вечност на Анадола. Ониричният характер на повествованието тук е свързан не само с особеностите на изображението, за които писахме, но и със самата техника на паметта да разкаже неназовимото и убягващото. И също както в съня златните риби и сабите от жълтата стая се сливат и стават едно с времето и мястото на героя<sup>52</sup>, така и в творческото възприемане на читателя, а също и в самия преход на повествованието, елементите, които принадлежат на съня, не могат да бъдат отличени от реалните. Тяхната близост в рамките на повествованието се дължи на присъщото им сходство в съответното поле на духовен живот и доказва още веднъж, че у Венезис реалността на спомена е отнесена към повествованието така, както последното се отнася към особеностите на съня, който бива разказван. И както, говорейки за мечтанието у Пруст, ние заявихме, че става дума за особен тип съзнателна дейност, свързана не с традиционно обусловените понятия за протяжност и отвлеченост, а с онова, което се откроява като тяхна противоположност, така и тук сме длъжни да подчертаем специфичната природа на съня, който бива мечтан. Защото, в крайна сметка, става дума именно за този тип сънища, чиято субстанция носи нещо от романтичната душа на мечтанието и по аналогия – за този тип мечтания, носещи динамиката и цветната неразбория на съня. Ето как, освен на лексикално ниво, понятията за съня и мечтанието преоткриват единната си природа в моделите за интерпретация на спомена в разглежданите романи.

В духа на предходните разсъждения следва да се мисли и следващата група от заключения.

Първото от тях е свързано с въпроса за същността на паметта като диалектика между времето и пространството. Вече стана ясно,

---

<sup>52</sup> “Шумовете от гората, от земята, от сърните стават едно, стават онази чудна музика, която говори за приказни неща и за сънища, говори за пътешествието на децата, които тръгват, яхнали златни рибки, да намерят Родопапуда с бялата рокля и сребърните коси и с големия змей, който пази портата ѝ. Сабите и пищовите в Жълтата стая вече не са диви същества, събудили са се само защото са завидели, искат и те да яхнат златните рибки, да не са затворени и самотни...” Венезис, Ил. *Еолийска земя*, с. 16.

че и в двата романа е налице преодоляване на времето чрез категорията за пространството. Въпреки това обаче, поради различието на средствата, с които се осъществява творческият акт, се наблюдават и съществени разлики в крайното представяне на пространството като средство за реализирането на спомена.

В романа на Пруст героят търси “възпоминанията”, използвайки възможностите на пространството, изразено като посока. Именно тя му предоставя обектите, които “отключват” въображението за нещо интимно и много познато, но твърде мимолетно (приличащо на *deja vu*, а всъщност *déjà senti* – познато в психологията като *déjà vécu*), за да бъде възстановено в неговата цялост. Оттук произтича и педантичното отношение на имагинерния аз към предметите и обектите, прилежността, с която ги класифицира и отнася към собственото си съзнание. Тази прецизност в изследването на обектите и яснотата, която се търси при тяхното възприемане е отразена в своеобразната хаотичност и във флуидността, с която се отличава организацията на повествованието. В крайна сметка това, което е наистина важно, е рехабилитирането на онези обекти, които отразяват качествените страни на субективния живот.

Обърната, тази схема може да бъде отнесена към романа на Венезис. Светлата подреденост на повествованието и използването на рамковия модел стават за сметка на отвлечеността и дистанцирането на художествения образ от полето на собствените му възприятия. За разлика от Пруст, Венезис отнася своите спомени към един конкретен времеви отрязък, разстилайки спомените си нашироко в неговите граници. Това разтегляне на чувството навън към границите на спомена, разводнява съдържанието му и му придава бледност, засилена от почти пълната липса както на събития, така и на подчертан интерес от страна на героя към собственото му съзнание. И тук стигаме до втория по-важен извод. Той е свързан с мястото на разказвача в рамковото поле на спомена. Разказвачът в “Еолийска земя” си спомня за изгубеното време от далечината на едно несъотносимо към настоящето на отминалите

дни бъдеще. За разлика от героя на Пруст, той остава външен за действителността на спомена и единствената допирна точка, която го свързва с нея, е нишката на времето – размотана достатъчно, за да придаде на възпоминанието митологичен оттенък, и не дотам – че да го лиши от интерес. Но както посочихме по-рано, външнопоставеността на авторовото съзнание спрямо съвкупността на спомена е отнесена единствено към проявите на словесното осъществяване и не определя същинското му отношение към обектите на творческата интерпретация. Обратното – показва същата загриженост да съхрани (за разлика от Пруст, който изгражда, съзнателно пре-сътворява ) и запази от разрухата на времето образите на миналото. Тъкмо това авторово намерение, произтичащо от общата духовна нагласа е средоточието, в което се пресичат още веднъж реалностите на двата романа.

Ето как стигаме и до следващия извод. Поставени на една поширока основа, романите на Марсел Пруст и Илиас Венезис трябва да се възприемат като два различни аспекта на носталгията по изгубеното време, по онова митологично време, което е излъчило и съхранило любимите образи на нашето съществуване и поради тази причина се е превърнало в източник на себепознание и себеутвърждаване. В този смисъл романите на Пруст и Венезис се вписват и са неизменна част от носталгиите на ХХ в. Те са израз на съмнението и безпокойството на личността, предприела мащабен поход в търсене на изгубеното с помощта на спомена – онзи праг на съзнанието, в който границата между памет и въображение се пречупва, за да се прекрой отново като блян по невъзможното.

Последният тук извод ще изходи от казаното до този момент, за да се насочи и утай в голямата тема за творчеството. Вече говорихме за максимализма у Пруст, който поставя в условия на “любовна” зависимост отношението между автора и творбата, между човека и изкуството. Разбира се, отношение към изкуството е имал и Венезис, доколкото му е бил подвластен. Но тъкмо в това се крие и съществената разлика, а също и тази, която ще отвори въпросната плоха по линията на заключенията. Става дума за това,

че ако приемем за естетическо живото отношение към изкуството, което се стреми да овладее своеобразната му материя, то трябва да се съгласим и с твърдението, че подобно отношение може да се нарече и епическо, доколкото става дума за завладяването на външната действителност. Както в отношението си към изкуството изобщо, така и в това, разкриващо стремежа към постигането на идеалната творба, мислена по линията на “Преоткрито време”, “По следите...” наистина следва да се именува епопея, а нейният автор – герой, чието съществуване поражда събитията в живота на творчеството. В този смисъл при Пруст е налице ориентация към настоящето, в което е заложена грижата за бъдещето, с оглед на актуалността, с която стои въпросът за писането. В светлината на тези изводи се налага и съответното заключение, свързано с ориентацията към миналото и авторската подчиненост на Венезис като вид лирическо отношение към света, при което последният се пречупва творчески единствено от гледна точка на вътрешния живот на субекта. За разлика от Пруст, който трябва да преодолее себе си, завладявайки външната действителност чрез акта на творческото осъществяване, позицията на Венезис е пасивна, доколкото е изцяло интуитивен подходът към творчеството. Нека припомним, че според Хегел предмет на поезията е “безкрайното царство на духа”. Изхождайки от този възглед, можем да направим извода, че у Венезис става дума за такова отношение, при което авторът се отнася към обективната действителност така, както разказвачът се отнася към романовата. Сега по-лесно можем да разберем защо повторенията (така наречените от нас другаде *лирически екстракти*) звучат в съзвучие с останалата част на текста и не го обременяват пределно много. Именно наличието на съответствие и по двата пункта, определящи посоката на разсъжденията относно Пруст, спасява “Еолийска земя” от досадното чувство за изчерпаност. Причината за това се крие в “естественото” поведение, което самò неутрализира и громи претенциите за подвеждане под отговорност. Нещо повече, симпатията, която е налице в контекста на читателския прочит (това

важи с равна сила и за “По следите...”), се дължи на егоцентричния кръг, който сякаш изключва наличието на реципиент. Оттук следва, че въпреки различията в средствата на подхода към времето, резултатът и в двата романа е една естественост, която се гради на откритото отношение към изкуството, основано на принципа, че една творба е толкова по-универсална, колкото по-пълно е отразено субективното ѝ естество.